

# L'étincelle

le journal  
de la création à l'Ircam  
NOVEMBRE 2006 # 1

 **ircam**  
Centre  
Pompidou

03  
DOSSIER  
SPECTRES  
TRANSATLANTIQUES

16  
DU STUDIO  
à la scène  
WAGNER DREAM

20  
PROSPECTIVES  
POUR UN TRAITÉ  
D'ORCHESTRATION  
AU XXI<sup>e</sup> SIÈCLE

23  
SUR LE VIF  
AGORA 2006

L'ÉTINCELLE,  
JOURNAL DE LA CRÉATION À L'IRCAM

L'étincelle naît d'une question. Comment écrire – vivre – l'expérience de la création musicale au sein d'un espace commun du sensible? Fugitive, insaisissable, glorieusement autonome, la musique émancipée attend tout d'une oreille aux aguets et d'une pensée venue du dehors qui identifie sa puissance et sa forme vivante. Il nous faut quelques perspectives neuves sur la recherche musicale, sur des mondes en formation ou promis.

L'Étincelle désigne ce contact entre la musique et ce qui lui est hétérogène. L'Étincelle enquêtera sur les œuvres plutôt que sur les artistes, sur des modes d'apparition plus encore que sur des manières de faire, sur des blocs de perceptions plutôt que sur des événements énumérés.

Composé avec le soutien précieux d'artistes et de collaborateurs de l'Ircam, enrichi par des signatures extérieures, contrepoinché par la présence visuelle des arts plastiques, ce premier numéro place l'esthétique spectrale dans une perspective transatlantique, le studio dans la perspective d'un opéra naissant, l'orchestration au XXI<sup>e</sup> siècle sous une approche rationnelle et systématique. Ce journal inaugure une chronique de l'après concert, cet « après-coup » qui mérite le regard critique d'une plume étrangère à la fabrique de l'œuvre. Conjuguant l'esprit prospectif et l'éclat du présent, l'Ircam manifeste toute son ampleur par la singularité de ses projets et par leurs lignes de fuite illuminant des champs autres que sonores. Ce double mouvement se lira dans les colonnes de l'Étincelle, dont le prochain numéro proposera un forum de discussion sur le site [etincelle.ircam.fr](http://etincelle.ircam.fr).

Considérons, en paraphrasant André Breton, qu'une étincelle est toujours à la recherche de sa poudrière.

FRANK MADLENER



RICHARD SEAMAN - TULIETI.ARC © DAVID ASCHKENAS

# SPECTRES TRANSATLANTIQUES

Si la musique spectrale est née à Paris, le « spectralism » est une invention américaine révélatrice de l'importance prise aujourd'hui par ce courant musical aux États-Unis. L'enseignement de Tristan Murail à Columbia et de Joshua Fineberg à Harvard porte bien évidemment une responsabilité dans ce phénomène. Au-delà des questions de prééminence, qui nous intéressent peu, il est incontestable que l'approche spectrale exerce une influence marquante sur une nouvelle génération de compositeurs aussi éloignés soient-ils de ce courant, comme en témoigne Jason Eckardt. De son côté, Robert Hasegawa met en perspective la « just intonation », qui marque l'histoire plus secrète de la musique expérimentale américaine, et ses rapports avec la musique spectrale.

**l'étincelle** ÉDITÉ PAR L'IRCAM-CENTRE POMPIDOU



**DIRECTEUR DE LA PUBLICATION**  
FRANK MADLENER  
**RÉDACTEUR EN CHEF**  
PATRICK JAVAUULT  
**COORDINATION ÉDITORIALE**  
CLAIRE MARQUET  
**ONT PARTICIPÉ À CE NUMÉRO**  
BRUNO BOSSIS, JASON ECKARDT,  
JOSHUA FINEBERG, BASTIEN GALLET,  
ROBERT HASEGAWA, PATRICK JAVAUULT,  
FRANK MADLENER, YAN MARESZ,  
TRISTAN MURAIL, FRANÇOIS NICOLAS

**DOCUMENTATION**  
PATRICK JAVAUULT, CLAIRE MARQUET  
**COMMUNICATION**  
VERONIQUE PRÉ  
**CONCEPTION GRAPHIQUE**  
AGENCE BELLEVILLE  
**COUVERTURE**  
ANTHONY McCALL, « LONG FILM FOR FOUR  
PROJECTORS », 1974. COURTESY ANTHONY  
McCALL ET GALERIE MARTINE ABOUCAYA.  
PHOTOGRAPHE © HENRY GRABER, 2003  
IMPRIMERIE PDI

ISSN EN COURS © IRCAM-CENTRE POMPIDOU  
LA REPRODUCTION MÊME PARTIELLE D'UN ARTICLE DE L'ÉTINCELLE EST SOUMISE  
À L'AUTORISATION DE LA RÉDACTION.  
ÉDITEUR IRCAM  
1, PLACE IGOR-STRAVINSKY - 75004 PARIS - [www.ircam.fr](http://www.ircam.fr)  
**IRCAM**  
INSTITUT DE RECHERCHE ET COORDINATION ACOUSTIQUE/MUSIQUE  
1, PLACE IGOR-STRAVINSKY | 75004 PARIS  
+33 (0)1 44 78 48 43 | [www.ircam.fr](http://www.ircam.fr)

# AUX ÉTATS-UNIS, DES VOIES PARALLÈLES AU SPECTRALISME

PAR ROBERT HASEGAWA  
TRADUIT DE L'ANGLAIS PAR JEAN-FRANÇOIS CORNU

À mesure que la musique spectrale pénètre les salles de concerts américaines, nombre d'amateurs de musique contemporaine se rendent compte que ses préoccupations sont étonnamment familières. Tandis que les auditeurs des États-Unis découvrent beaucoup d'aspects du spectralisme, certaines de ses notions musicales et sonores sont, depuis plusieurs décennies, au cœur des recherches des compositeurs américains.

En 1984, Gérard Grisey affirmait dans un texte essentiel consacré à l'esthétique spectrale : « Nous sommes des musiciens et notre modèle est le son, pas la littérature ; le son, pas les mathématiques ; le son, pas le théâtre, ni les arts plastiques, ni la théorie quantique, ni la géologie, ni l'astrologie, ni l'acupuncture. » Si la principale caractéristique du spectralisme est le recours au son comme source du matériau musical et de l'inspiration, alors la musique américaine du siècle dernier a donné naissance à de nombreux « spectralistes », chez des compositeurs fascinés par des phénomènes acoustiques tels que la série harmonique, le battement et les sons combinés. Toutefois, les « spectralistes » américains ont évolué dans un contexte artistique et intellectuel très différent de celui de Murail et de Grisey et ont été profondément influencés par leurs rencontres avec les systèmes d'accordage historiques, les musiques d'Asie, l'art conceptuel et le minimalisme.

À l'instar des « spectralistes » qui se sont tournés vers le « son en soi » en réaction aux abstractions de la musique sérielle, le compositeur autodidacte américain Harry Partch (1901–1974) estimait qu'une étude physique approfondie du son pouvait raviver une tradition engluée dans la convention et isolée de son matériau de base : « Il n'est guère utile de souligner que la musique est un art physique et qu'une exploration régulière du physique [...] est la seule démarche fondamentale, la seule manière dont une période musicale puisse connaître quelque importance. » Partch déplorait que l'emploi du tempérament égal (division de l'octave en douze parties égales) aux dépens de l'intonation juste (l'accord traditionnel d'intervalles musicaux selon des ratios de vibrations, mesurés en nombres entiers) ait fait de la musique occidentale un « art du son qui nie le son »<sup>2</sup>.

L'intonation juste repose sur les intervalles naturels qui se trouvent entre les tons de la série harmonique, élément essentiel de la technique spectrale. Dans le tempérament égal, ces intervalles justes idéaux ne sont disponibles que dans des versions désaccordées et approximatives : les accordeurs

de claviers ont sacrifié la précision de l'intonation au profit de l'aisance à changer de tonalité. Partch a étendu la version Renaissance de l'intonation juste – uniquement fondée sur des ratios créés à partir de multiples des nombres premiers 2, 3 et 5 – en ajoutant des nombres premiers plus élevés comme 7 et 11. Ces nouveaux nombres produisent des intervalles possédant la fluidité des intervalles justes traditionnels, mais qui n'ont jamais fait partie de la théorie musicale occidentale courante, notamment la septième naturelle bémol (7:4) ou la quatrième augmentée bémol (11:8).

Face à la difficulté à reproduire avec précision ses nouveaux intervalles sur des instruments traditionnels, Partch fabriqua ses propres instruments, rassemblés en une collection aux noms exotiques : le *Chromelodeon*, le *Harmonic Canon* [canon harmonique], la *Kithara*, les *Spoils of War* [dépouilles de guerre], le *Zymo-Xyl*, les *Cloud Chamber Bowls* et le *Diamond Marimba* [marimba en diamant].

À son concept d'une musique plus naturelle et orientée vers le corps, Partch a donné le nom de *corporalisme*. Les compositions vocales de Partch associent l'intonation juste étendue à un phrasé proche de la parole ; on compte, parmi ses nombreuses œuvres vocales, des mises en musique de textes de clochards, réunis à l'occasion de ses vagabondages durant la crise des années trente.

La musique et les théories de Partch ont influencé des compositeurs des générations suivantes qui ont écrit pour des instruments occidentaux conventionnels, notamment Lou Harrison (1917–2003), Ben Johnston (1926), et Ezra Sims (1928). La pratique de ces compositeurs de l'intonation juste demeure assez différente de l'esthétique spectrale, même si leur recours aux intervalles justes démontre un intérêt pour l'aspect physique du son. Bien que l'emploi de phénomènes sonores naturels soit l'essence de ce mouvement, le spectralisme ne se définit pas seulement par l'utilisation de la série harmonique (et des intervalles qui en découlent). L'usage du sonagramme a permis aux compositeurs de musique spectrale d'étendre leur matériau harmonique au-delà de la série harmonique mathématiquement idéale, afin d'y inclure les spectres distordus et inharmoniques de nombreux sons du monde réel. Selon Bob Gilmore, spécialiste de Partch, les spectralistes s'intéressent avant tout au temps et à la forme, et non à la microtonalité<sup>3</sup>.

Pour le compositeur Joshua Fineberg, le concept spectral essentiel repose sur la conviction que « la musique est, en définitive, du son qui évolue dans le temps »<sup>4</sup>. Au contraire,

les compositeurs de l'intonation juste tentent de créer un nouveau langage musical analogue à la tonalité, en réintroduisant les notions de consonance et de dissonance dans la pratique musicale, même si c'est au moyen d'une palette sonore beaucoup plus riche, élargie par les intervalles complexes de l'intonation juste étendue. Tandis que Harrison, Johnston et Sims utilisent leurs intervalles justes selon un style essentiellement traditionnel (à partir des notions conventionnelles de mélodie et de contrepoint), d'autres Américains – James Tenney, Alvin Lucier et La Monte Young – sont en rupture plus radicale à l'égard des formes musicales traditionnelles et complètent les innovations spectrales.

Comme les spectralistes, James Tenney (1934–2006) s'intéressait aux points de rencontre entre l'art et la science. Il présentait son œuvre comme principalement expérimentale : « Ma musique, ce sont des sons destinés à explorer le phénomène de la perception<sup>5</sup>. » Tenney a souvent parlé de la combinaison des techniques harmoniques de Partch avec l'esthétique ouverte et expérimentale de John Cage (1912–1992).

« Selon moi, la révolution esthétique provoquée par John Cage en 1951 est absolument essentielle à toute véritable évolution progressive de l'harmonie car, sans ce passage décisif des réflexions et des sentiments du compositeur – et de leur communication à un public relativement passif – à l'expérience auditive immédiate de l'auditeur – dont on peut dire éventuellement qu'elle est due au travail du compositeur, mais qu'elle suppose la participation active d'un public –, l'avenir de la musique resterait embourbé dans le passé. L'évolution de l'harmonie est soumise à l'évolution préalable du rôle même de la musique<sup>6</sup>. » *Critical Band* (« Bande critique », 1988) est un bon exemple de l'esthétique de la composition chez Tenney. En acoustique, l'expression « bande critique » se rapporte à la gamme de fréquences au sein desquelles certaines vibrations stimulent une même partie de la membrane basilaire, située dans le limaçon de l'oreille interne. Deux sons purs résonnant à l'intérieur de la bande critique produisent une sensation de battement ou de rudesse.

L'œuvre commence par un *la* à l'unisson, note communément employée pour l'accordage des instruments d'un orchestre. Mais, deux minutes plus tard, de nouveaux tons sont ajoutés : les membres de l'orchestre peuvent jouer, selon un rythme libre, soit le *la* de départ, soit des tons situés immédiatement au-dessus ou au-dessous de cette note, selon des ratios justes : 129/128 (environ 13 cents, ou centièmes d'un demi-ton en tempérament égal) au-dessus et 127/128 (environ 14 cents) au-dessous. À mesure que de nouveaux tons apparaissent, les premiers disparaissent petit à petit : la sonorité évolue progressivement vers un agglomérat chromatique dense (partiels 14 à 18 au-dessus d'un *la* fondamental bas), puis (à la fin des dix-sept minutes que dure l'œuvre) vers une série harmonique s'étalant sur trois octaves. Ce processus simple produit de nombreuses étincelles auditives qui ne figurent pas dans la notation de

l'œuvre : battements aux vitesses variables, harmoniques tour à tour audibles et inaudibles, sons combinés dérivants. L'écoute de *Critical Band* après celle d'une œuvre de Grisey de durée comparable – comme *Partiels* (1975), par exemple – met en évidence les positions esthétiques divergentes des deux compositeurs. Bien que le commencement des deux œuvres semble relever d'un même parti pris – la série harmonique d'une note unique –, celles-ci empruntent ensuite des voies très différentes. Dans *Partiels*, la série harmonique initiale est constamment réorchestrée et soumise à des changements de traitement rythmique. En outre, Grisey en vient rapidement à distordre la série harmonique initiale, ce qui produit une sonorité de plus en plus bruyante et de moins en moins consonante.

L'activité et l'évolution permanentes de *Partiels* témoignent de la forte influence exercée sur le spectralisme par des compositeurs post-sériels comme Stockhausen ; bien qu'à certains égards, le spectralisme ait été conçu en réaction

**Bien qu'à certains égards, le spectralisme ait été conçu en réaction contre le sérialisme, ces deux mouvements sont nés de la même tradition formelle fondée sur la tension dramatique.**

contre le sérialisme, ces deux mouvements sont nés de la même tradition formelle fondée sur la tension dramatique. En abandonnant la notion traditionnelle de l'objet musical, Tenney reconnaît clairement sa dette envers Cage. À partir d'un phénomène acoustique intéressant (ici, la série harmonique), Tenney souhaite faire confiance à

l'auditeur et à son exploration auditive du son pour donner une forme à l'œuvre, au lieu d'utiliser le phénomène comme matériau dans le but de créer une forme plus conventionnellement expressive et dynamique.

Un défenseur de l'esthétique de Tenney avancera que les contrastes et changements constants d'une œuvre comme *Partiels* empêchent l'auditeur de se plonger totalement dans la musique. Les surprises fréquentes maintiennent l'auditeur en alerte, en l'arrachant continuellement à la contemplation d'une texture ou d'un objet musical(e) donné(e) pour lui en imposer un(e) autre.

Tenney : « Si l'auditeur parvient à y croire, après avoir entendu les vingt premières secondes de l'œuvre, il pourra presque déterminer ce qui va se passer pendant le reste du temps. Lorsqu'il sait que tel est le cas, il n'a pas besoin de rester sur le bord de son siège... »

Young : « ... À attendre le big bang. »

Tenney : « Il peut se mettre à écouter vraiment les sons, à entrer en eux, à en remarquer les détails, à considérer la forme générale de l'œuvre ou à y réfléchir, aussi simple que cela puisse paraître. Il est souvent intéressant de voir que, dans une forme simple, peuvent exister des rapports surprenants<sup>7</sup>. »

Au lieu d'orienter constamment l'attention de l'auditeur à coups de contrastes et de surprises, Tenney permet la contemplation et l'observation d'un objet ou d'un processus musical continu. La sensation d'un temps étiré produite par des œuvres telles que *Critical Band* évoque la notion, chère à Grisey, de « temps dilaté » :



**Anthony McCall, *Turning Under*, 2004.** Vue de l'installation 12 minutes (Centre Georges Pompidou / La maison rouge installation, 2004). Courtesy: Anthony McCall et Galerie Martine Aboucaya. Photographe © Marc Domage, coproduction MNAM/La Fondation Antoine de Galbert, Paris.

**Anthony McCall, *Line describing a cone*, 1973.** Vue de l'installation (exposition au Whitney Museum of American Art. Courtesy: Anthony McCall et Galerie Martine Aboucaya. Photographe © Henry Graber, 2002.

« Pour moi, la musique spectrale a une origine temporelle. À un moment donné de notre histoire, il a été nécessaire d'attribuer une forme à l'exploration d'un temps extrêmement dilaté et d'atteindre le degré de maîtrise le plus achevé dans la transition d'un son à un autre<sup>8</sup>. »

L'« exploration d'un temps extrêmement dilaté » par Tenney est plus radicale que celle de Grisey et, par là même, il insiste sur un accordage bien plus précis des tons de ses accords. La cadence musicale et l'intonation sont étroitement liées. Comme l'affirme Terry Riley, « la musique occidentale est rapide parce qu'elle n'est pas juste<sup>9</sup> ». Tandis que la plupart des compositeurs de musique spectrale se contentent d'approcher les partiels au quart ou au huitième de ton le plus proche, Tenney précise ses tons au cent près et indique les ratios d'intonation juste qui associent chaque note au *la* fondamental. Alvin Lucier (1931) partage l'esthétique antispectaculaire de Tenney et, comme lui, utilise fréquemment les phénomènes acoustiques comme fondement de ses compositions. Dans l'une de ses compositions les plus connues, *I Am Sitting in a Room* (« Je suis assis dans une pièce », 1969), Lucier demande à l'interprète d'enregistrer un court texte (« Je suis assis dans une pièce, différente de celle dans laquelle vous trouvez actuellement... »), décrivant tout le processus de l'œuvre. L'enregistrement est diffusé dans la pièce et réenregistré sans cesse. Au fil des répétitions de la procédure, certains éléments de fréquence (des partiels) du texte parlé sont amplifiés par les résonances acoustiques naturelles de la pièce, tandis que d'autres sont annulés. Finalement, seules demeurent les notes résonantes de la pièce donnée, sous la forme de sifflements mélodiques obsédants : « Nous découvrons que chaque pièce possède son propre ensemble de fréquences résonantes de la même façon que les sons musicaux possèdent des harmoniques<sup>10</sup>. »

La forme de cette « partition » – instructions verbales décrivant un processus plutôt que notation musicale traditionnelle – doit beaucoup à l'influence de John Cage, dont Lucier était très proche dans les années soixante. Cette œuvre met en mouvement un processus général, le compositeur renonçant aux détails spécifiques de son déroulement. Comme dans les œuvres de Tenney, la prévisibilité de la forme générale de l'œuvre laisse l'auditeur libre de s'immerger davantage dans le son en évolution. Dans des œuvres plus récentes comme *Music for Piano with Slow Sweep Pure Wave Oscillators* (« Musique pour piano et oscillateurs d'ondes pures à balayage lent », 1992), Lucier associe des instruments traditionnels à des ondes sinusoïdales qui changent lentement de ton. À mesure que les ondes croisent les sons des instruments, elles déclenchent de subtils motifs kaléidoscopiques d'interférences et de battements.

Il serait incomplet d'évoquer l'intonation juste et les voies américaines parallèles au mouvement spectral sans parler de La Monte Young (né en 1935), compositeur parvenu à une technique d'intonation juste indépendamment de Partch et de ses disciples. Young est peut-être surtout connu comme l'un des pères (avec Terry Riley) du minimalisme qui, comme le spectralisme, était une riposte à la complexité et à l'abstraction du sérialisme, riposte qui a pris cependant une tout autre direction.

Si Young a participé au mouvement Fluxus au début des années soixante, l'influence la plus durable sur sa musique est due à son apprentissage auprès du musicien indien Pandit Pran Nath. L'immersion de Young dans la musique indienne a conduit le compositeur à faire preuve d'une vénération quasi mystique pour les intervalles justes supérieurs. Son *The Well-Tuned Piano* (« Le piano bien accordé ») est une œuvre pour piano seul, partiellement improvisée et d'une durée de six heures, selon une tonalité fondée sur les nombres entiers 3 et 7 : ceci produit des relations harmoniques simples telles que 7:4 (équivalente au septième partiel de la fondamentale), mais aussi des relations composites complexes comme 441/256. La durée extraordinaire des œuvres de Young est accentuée dans ses installations à ondes sinusoïdales, qui maintiennent des jours durant des tons purs selon des ratios justes complexes.

L'influence directe des compositeurs français de musique spectrale est aujourd'hui patente dans la composition américaine, en particulier en milieu universitaire, phénomène logique puisque Tristan Murail enseigne à la Columbia University, tandis qu'Edmund Campion et Joshua Fineberg, « spectralistes de la deuxième génération », enseignent à Berkeley et à Harvard.

Le spectralisme européen exerce sa plus forte influence sur les cercles plus universitaires, plus « nobles », de la composition américaine, tandis que les compositeurs que j'évoque ici sont plutôt associés à une musique « moins noble » : expérimentalisme, conceptualisme et minimalisme. Les idées des compositeurs en intonation juste ont tendance à rester en marge de la scène musicale, bien qu'elles prospèrent grâce à une nouvelle génération de compositeurs parmi lesquels Larry Polansky, David Doty et Kyle Gann. Ce dernier, étudiant de Ben Johnston, déplore cette situation : « J'ai bien du mal à comprendre pourquoi les compositeurs américains en intonation juste ne sont considérés que comme des visionnaires égarés, alors que les compositeurs français de musique spectrale sont canonisés avec diligence<sup>11</sup>. »

Le rencontre de la tradition expérimentale américaine et du spectralisme français sera peut-être fructueuse, à mesure que la complexité formelle et la sophistication technologique du spectralisme se frotteront à la pureté des accords de Partch, ainsi qu'à l'intense précision et à l'élégance conceptuelle présentes dans les œuvres de Tenney, de Young et de Lucier. L'attraction permanente et immédiate pour le son proprement dit comme source d'inspiration musicale offre la possibilité d'un terrain d'entente, d'un pont jeté sur un grand fossé esthétique et philosophique. #

<sup>1</sup> Gérard Grisey, « La Musique : le devenir des sons », *Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik*, n° 19, 1994, p. 22, trad. Daniel Pressnitzer et Stephen McAdams, « Acoustics, Psychoacoustics, and Spectral Music », *Contemporary Music Review*, vol. 19, n° 2, 2000, p. 58. <sup>2</sup> Harry Partch, « Show Horses in the Concert Ring », *Circle*, n° 10, été 1948, p. 43-51, repris dans *Bitter Music: Collected Journals, Essays, Introductions, and Librettos*, Urbana et Chicago, University of Illinois Press, 1991, p. 176-179. <sup>3</sup> Bob Gilmore, *op. cit.*, p. 30. <sup>4</sup> Joshua Fineberg, *Classical Music: Why Bother?*, New York et Londres, Routledge, 2006, p. 112. <sup>5</sup> James Tenney, « Interview with Gayle Young », *Only Paper Today*, juin 1978, p. 16, et cité dans Larry Polansky, « The Early Works of James Tenney », *Soundings*, n° 13, 1984, p. 194-195. <sup>6</sup> James Tenney, texte de présentation du CD *Donnaueschinger Musiktage*, 1996, Munich, Col Legno, 1997, p. 74. <sup>7</sup> Tenney, « Interview with Gayle Young », *op. cit.*, p. 194. <sup>8</sup> Gérard Grisey, « Did You Say Spectral? », *Contemporary Music Review*, vol. 19, n° 3, 2000, p. 1. <sup>9</sup> Cité dans Kyle Gann, « Just Intonation Explained », <http://www.kylegann.com/tuning.html>. <sup>10</sup> Alvin Lucier, « Careful listening is more important than making sounds happen », *Reflections: Interview, Scores, Writing*, Cologne, MusikTexte, 1995, p. 434. <sup>11</sup> Kyle Gann, « New Music in Old Europe », *PostClassical*, 24 mars 2004, [http://www.artsjournal.com/postclassical/2004/03/new\\_music\\_in\\_old\\_europe.html](http://www.artsjournal.com/postclassical/2004/03/new_music_in_old_europe.html).

## Entretien avec TRISTAN MURAIL

PROPOS RECUEILLIS PAR PATRICK JAVault

### En dehors des avantages matériels que l'on suppose, quelles raisons vous ont conduit à venir enseigner aux États-Unis ?

Les raisons étaient en grande partie matérielles, mais j'avais aussi envie d'apporter quelque chose de neuf et c'est ce que j'ai essayé de faire. C'est difficile de dresser soi-même le bilan de son action mais je crois quand même avoir apporté quelques éléments nouveaux, y compris certaines choses très pratiques. Même si ça se serait probablement tôt ou tard fait sans moi, j'ai contribué à faire connaître tout un pan de la musique européenne pas ou mal connue à mon arrivée. Aujourd'hui, à New York en tout cas, on joue assez couramment Grisey, Sciarrino, un peu moins Lachenmann mais c'est en train de changer.

### Qu'attendait-on de vous en vous invitant à Columbia ?

Lorsqu'on engage un professeur, il y a d'abord une recherche de prestige. Il existe une véritable concurrence entre universités, et on essaie d'attirer des professeurs susceptibles eux-mêmes d'attirer des étudiants ou d'accroître la renommée de l'institution. On ne s'attendait pas à ce que je bouleverse le système éducatif mais on espérait un certain éclat professoral. J'occupe là-bas un poste de senior que l'on obtient normalement après tout un parcours universitaire, mais pour moi qui venais de l'extérieur, c'était différent. Je reste l'outsider et on me laisse une grande liberté, et je ne cherche pas à trop m'impliquer dans la politique universitaire.

### Quelles sont les différences essentielles dans l'enseignement entre France et aux États-Unis ?

Le fait que ce soit une université et pas un conservatoire suppose une approche totalement différente. Il n'y a pour ainsi dire pas d'enseignement instrumental ou alors à un niveau à peine supérieur à l'amateur éclairé. Ne pas avoir d'instrumentistes avec lesquels travailler est évidemment un manque. La grande force en revanche se situe au niveau théorique : composition, ethnomusicologie, histoire de la musique, théorie, analyse. Telles sont les quatre ou cinq orientations au niveau du doctorat. Le niveau intellectuel est élevé, voire très élevé. D'autre part, mes étudiants à Columbia en sont tous au niveau du doctorat, et nos relations ne peuvent être celles de maître à élèves. Un certain nombre d'entre eux ont déjà des carrières. On dit souvent que l'enseignant apprend autant que les élèves. Ce n'est pas toujours vrai mais là, c'est effectivement le cas. Les élèves m'apportent énormément, y compris à un simple niveau pratique. Je viens de terminer un CD de mes œuvres avec l'ensemble Argento formé par un de mes élèves. Michel Galante, qui dirige l'ensemble, a une conception de la musique qui me donne entièrement confiance et nous avons réalisé ensemble des enregistrements tout à fait extraordinaires.

La force de l'université américaine, c'est son cosmopolitisme. À Columbia et à Harvard, grâce à Joshua Fineberg, on est en train de diffuser le courant spectral, pas seulement aux États-Unis, mais aussi ailleurs dans le monde, grâce aux étudiants que nous avons et qui viennent de partout. Même au niveau des publications,

j'ai un livre qui va sortir prochainement en Angleterre. Nous avons pas mal d'élèves sud-américains, européens et asiatiques. Dans les universités, les classes de composition, ça se passe en entretiens individuels, donc nous pouvons avoir des échanges extrêmement différents en fonction des personnes. Ça va de la technique brute jusqu'aux considérations esthétiques ou sociologiques. Suivant les cas, ça peut en effet être intéressant. Beaucoup se posent les questions de leurs racines, de leurs origines. Qu'ils soient asiatiques ou sud-américains, ce sont toujours les mêmes questions qui reviennent : qu'est ce que je fais de mon héritage culturel ? Est-ce que j'en ai un ? Est-ce que je le connais ? parce que souvent ils ne le connaissent même pas. Que faire de cet héritage sans tomber dans le folklore. Ce que je trouve également enrichissant, ce sont nos réunions hebdomadaires en séminaires où les compositeurs viennent présenter leur travail. On découvre parfois dans ces occasions des chocs de point de vue étonnants entre les différentes cultures.

### Pour en revenir à la théorie musicale, les Américains n'ont guère écrit sur le spectralisme.

Personne n'a beaucoup écrit sur le spectralisme et il y a plusieurs raisons à cela. L'une des raisons est que personne n'était formé à écrire sur cette musique. L'attitude spectrale prend le contre-pied de l'attitude traditionnelle : thème-développement, accompagnement, soit tout ce qu'on trouve dans la musique classique ou dans la musique sérielle. Alors, quand il s'agit de partir d'un autre point de vue : l'écriture de masse, les questions acoustiques, les théo-

### ANTHONY McCALL

*Line describing a Cone* (1973) d'Anthony McCall est l'un des classiques du cinéma expérimental et, plus spécifiquement, de ce que l'on a nommé « expanded cinema » (cinéma élargi). Sortis du ghetto expérimental et bénéficiant de l'intérêt grandissant du monde de l'art pour l'image projetée, les films de McCall sont aujourd'hui montrés dans les plus grands musées et institutions. Plutôt qu'à rechercher, comme les cinéastes structurels, les principes essentiels de leur art, McCall s'attache dans son œuvre aux qualités du projecteur de cinéma qui cesse avec lui de devenir outil de transmission pour se révéler producteur de « films de lumière solide ». En projetant dans des salles noires envahies d'une nappe de brouillard artificiel des films qui montrent le tracé lumineux progressif de formes géométriques, il se crée dans l'espace des formes tridimensionnelles que les spectateurs peuvent traverser ou dans lesquelles ils peuvent s'immerger. Le film devient une expérience à vivre plutôt qu'un spectacle limité aux deux dimensions de l'écran. McCall considère que la forme tridimensionnelle est le vrai « corps de l'œuvre » et l'image sur le mur son empreinte. Par leur lent développement qui est aussi mode d'investigation, leur double jeu d'illusion et de révélation, les films de McCall tendent une voie « tangible » entre arts de durée et arts de l'espace.

riciens ne sont pas préparés. Ça a provoqué pas mal de malentendus et, surtout, pas mal d'oppositions et de critiques. C'est en train de changer, c'est seulement aujourd'hui qu'on a des musicologues et des théoriciens capables d'écrire sur cette musique.

### Quel était le sentiment général face à ce courant lors de votre arrivée ?

Jusqu'ici aux États-Unis, une fois sorti de New York, on voyait cette musique comme curieuse mais on ne comprenait pas très bien de quoi il s'agissait. Mon nom était déjà connu à New York, sinon on ne m'aurait pas engagé, mais ils avaient encore beaucoup de choses à découvrir concernant la musique européenne. Ces dernières années, un fossé s'était créé et une ignorance réciproque entre Europe et États-Unis.

### Vous n'aviez pas de votre côté, un intérêt particulier pour la musique américaine ?

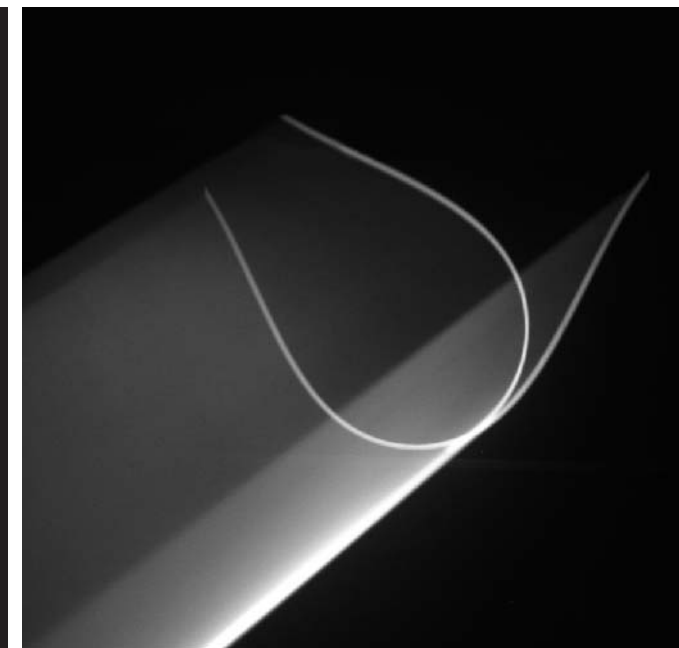
Autrefois, j'ai eu un intérêt pour la musique minimaliste des débuts, avant qu'elle ne tourne mal. Je pense à la musique très pure des premières pièces de Reich. Pas seulement à sa musique, mais aussi sa théorie, cette idée de changement qu'on avait reprise Grisey et moi dans une démarche parallèle. Après, au moment de l'Itinéraire, je me suis intéressé à George Crumb, parce qu'il avait tout un travail extrêmement fin sur le timbre, même si au niveau esthétique, je n'étais pas forcément d'accord. Après ça, il y a pour moi un grand vide dans la musique américaine. Aujourd'hui il y a quelques élèves très intéressants qui, je l'espère, vont pouvoir se développer. Ce sont des compositeurs intéressés par les techniques spectrales mais dans un sens très large. Ça devient populaire dans le cadre évidemment restreint des communautés musicales new-yorkaise et bostonienne.

### Qu'avez-vous trouvé et qu'avez-vous apporté dans l'emploi de l'informatique ?

Là non plus, les gens n'étaient pas préparés. Parce qu'à Columbia, la *computer music*, c'est vraiment une autre direction, très technique, avec des gens très forts d'ailleurs. On s'intéresse au traitement du signal, on écrit des programmes, on fait pas mal de temps réel, on utilise des capteurs et puis on se livre à des transformations avec l'ordinateur ImaX. J'ai apporté ce que je savais faire avec la technique Iream qui n'était pas connue.

### N'y a-t-il pas aux États-Unis des séparations nettes entre recherche, expérimentation et écriture musicale ?

Oui, ça fonctionne un peu comme un vaste club avec un congrès annuel. Et ce que je déplorais en arrivant, et qui est encore malheureusement un peu le cas, c'est cette séparation entre musique instrumentale et musique informatique. On a essayé de rompre avec cette division à Columbia, mais



Anthony McCall, *Doubling Back*, 2003. Vue de l'installation (à la Biennale de Whitney, 2004). Courtesy: Anthony McCall et Galerie Martine Aboucaya. Photographie © Henry Graber, 2004.

## TRISTAN MURAIL

1947

Naissance au Havre  
Diplômé d'arabe classique  
et d'arabe maghrébin  
Diplômé de l'Institut  
d'études politiques

-

1967

Élève d'Olivier Messiaen  
au Conservatoire national  
supérieur de Paris

-

1971

Reçoit le prix de Rome  
et passe deux ans  
à la Villa Medici

-

1973

Fondation de l'ensemble  
L'itinéraire

-

1991

Collaboration régulière  
avec l'Ircam où il enseigne  
la composition

-

1997

Titulaire de la chaire de  
composition à l'université  
de Columbia (New York)

---

ŒUVRES  
RÉCENTES

*Winter Fragments* (2000)  
*Les Travaux et les Jours* (2002)  
*Terre d'ombre* (2003-2004)  
*Pour adoucir le cours  
du temps* (2005)  
*Les Ruines circulaires* (2006)  
*Seven Lakes Drive* (2006)

dans d'autres universités, il s'agit d'enseignements totalement séparés. À Columbia, on oblige tous les élèves de composition à suivre des cours d'informatique musicale. Il y a dans la *computer music*, quelques chercheurs très forts et qui cherchent à protéger leur petit domaine.

**Observez-vous un élargissement du public ?**

La musique contemporaine ne peut s'écouter qu'à New York et Boston d'un côté, San Francisco et Los Angeles de l'autre, et puis Chicago entre les deux. En dehors de ces grandes villes, on peut l'entendre à travers le réseau universitaire qui s'étend dans tout le pays, mais ça se passe alors sur le campus et cela reste un public universitaire.

**Avez-vous bénéficié plus largement de commandes ?**

Pas énormément, pas autant qu'en Europe, puisque les commandes sont toujours le fait des fondations et que le mécénat a tendance aujourd'hui à se tourner soit vers les arts plastiques, soit vers l'humanitaire. Il ne reste pas grand-chose pour la musique, mais il y a quand même des fondations bien établies, comme la Ford à Boston, qui continuent à donner régulièrement de l'argent. C'est une institution sur laquelle on peut compter et pour un certain type de projets il n'y a pas besoin de chercher de nouveaux mécènes. En revanche, lorsqu'à Columbia on veut organiser une série de concerts, il faut trouver l'argent et chaque fois présenter le projet à d'éventuels bailleurs de fonds. Les commandes représentent très peu de choses à côté de l'organisation de concerts qui, eux, pèsent lourds. New York n'est pas vraiment un désert musical mais, dans ce domaine-là, on a vraiment affaire à une économie de survie. Ce qui manque, c'est une forme de soutien public pour la musique. Les échanges par Internet vont probablement amener très vite à un bouleversement de cette situation. C'est peut-être encore un peu tôt pour le téléchargement et la diffusion de la musique contemporaine par le Net, mais on s'achemine vers ça.

**Votre musique est jouée des deux côtés des États-Unis ?**

Aussi sur la côte ouest un peu mais ce qui est joué, c'est la musique de chambre, genre sinfonietta, à la limite 15 ou 20 musiciens. Mais, le plus souvent, je suis joué et invité dans les universités. Pour des conférences et des masters classes, on s'arrange généralement pour que ce soit suivi d'un concert. On a parfois de très bonnes surprises. Je me suis trouvé récemment invité dans un collège à Atlanta et j'ai assisté à un concert qui m'était consacré par un ensemble invité, et c'était d'un très bon niveau. Chaque année, j'ai trois ou quatre invitations de ce genre aux États-Unis, y compris dans des endroits un peu improbables. L'année prochaine, je suis par exemple invité à Salt Lake City.

**Existe-t-il selon vous des compositeurs américains honteusement méconnus en France ?**

Je ne pense pas qu'il y ait beaucoup de compositeurs importants que l'on méconnaîtrait ici. Peut-être quand même ces compositeurs expérimentaux qui mériteraient d'être davantage joués. Je pense à James Tenney, Christian Wolff, Alvin Lucier, La Monte Young. #

Entretien avec  
JOSHUA FINEBERG

PROPOS RECUEILLIS PAR PATRICK JAVAUT

**Pouvez-vous nous dire quelles sont les différences les plus flagrantes entre la France et les États-Unis dans la façon dont un compositeur construit une carrière ? Que faut-il pour que ses œuvres soient jouées et (de préférence) plus d'une fois ?**

La principale différence en termes de carrière pour un jeune compositeur aux États-Unis et en France est qu'aux États-Unis le système n'en est pas vraiment un. Tout est fragmenté. On a des ensembles, des orchestres, des universités, fondations, concours... Chacun a ses propres structures et sa façon de faire. En France, il peut être difficile d'entrer dans le réseau mais, au moins, un jeune compositeur peut voir ce qu'est ce réseau. En Amérique, chaque compositeur procède à sa façon pour se faire connaître. Certains compositeurs prennent la voie institutionnelle, d'autres les circuits alternatifs et d'autres encore mélangent librement les deux. Aux États-Unis, un jeune compositeur ne doit pas seulement réussir mais se créer un rôle et, ensuite, réussir dans ce rôle. Cela peut avoir des effets terribles lorsqu'on donne beaucoup trop de poids à la carrière et aux relations publiques (beaucoup de jeunes compositeurs aux États-Unis engagent des publicitaires pour aider à leur promotion), mais cela offre en revanche une ouverture incroyable pour quelqu'un qui peut être brillant sans entrer dans le moule traditionnel.

**Vous évoquiez, dans une précédente conversation, la façon dont les Américains sont, en général, « dogmatiquement anti-dogmatiques » et manifestent une grande réticence envers tout ce qui se rattache à un programme. Pouvez-vous préciser ce point et expliquer ce qui, selon vous,**

**a permis à la musique spectrale d'être jouée et écoutée aux États-Unis en dépit de sa mauvaise image.**

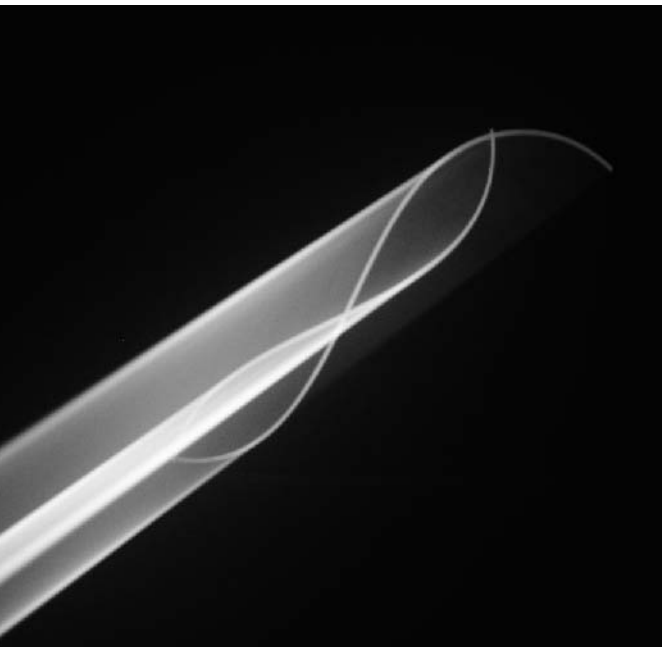
Le climat intellectuel que je décrivais comme dogmatiquement antidogme est un phénomène relativement récent. De plus, je crois qu'il tire son énergie des dogmes dont il cherchait à se débarrasser. Depuis le début, l'éclectisme a été un cri de ralliement difficile à employer. C'est une chose d'écouter un concert avec des pièces couvrant tout le spectre de l'écriture musicale alors que tous les autres concerts rassemblent des pièces qui se ressemblent toutes. Mais, dès que l'éclectisme devient la norme, le danger est que cela apparaisse imprécis ou aléatoire. Lorsque Tristan Murail et moi sommes arrivés à New York, les dogmes avaient été jetés mais n'avaient pas vraiment été remplacés par quelque chose d'autre. Les concerts paraissaient souvent imprécis, et les interprètes et le public étaient souvent plutôt insatisfaits. Cela était déjà en train de changer sous l'impulsion davantage des interprètes et des publics que des compositeurs et des théoriciens. Les ensembles étaient à la recherche de quelque chose qu'ils pourraient défendre avec davantage d'engagement. Le fait que nous venions de la scène parisienne, où nous étions en contact régulier avec nos interprètes, nous rendaient aptes à leur apprendre à jouer nos musiques avec davantage de pratique que des compositeurs américains passés par l'université. Même parmi ceux qui n'aimaient pas notre musique il y avait une authentique curiosité pour ces idées qui semblaient être devenues si importantes à une époque où la musique ne semblait plus reposer sur des idées importantes. Un dernier facteur important a été le soutien apporté à la musique française

par Emmanuel Morlet qui travaille au Consulat français à New York. Enfin, je pense que nous avons bénéficié du fait que l'opposition à un programme n'est jamais, à long terme, aussi forte qu'un programme. On peut dire que la musique spectrale a cessé ici d'être un produit exotique rare que l'on ne programme qu'en certaines occasions. Mes étudiants et beaucoup d'autre aux États-Unis commencent à réaliser qu'utiliser le son et le processus comme éléments centraux du discours musical n'est pas un choix aberrant (comme le pensaient encore nombre de mes professeurs), mais que c'est au moins une voie possible pour résoudre le dilemme fondamental d'un compositeur : comment écrire une musique qui soit à la fois nouvelle et compréhensible pour un public, hors du cadre commun de l'époque tonale. Dans un article sur la musique spectrale écrit à ma demande pour *Contemporary Music Review*, Jonathan Harvey a écrit : « Je ne voudrais pas faire écho au fameux "inutile" employé par Boulez pour décrire ceux qui n'étaient pas affiliés au sérialisme ; néanmoins, je trouve que les compositeurs d'aujourd'hui qui sont restés totalement insensibles au spectralisme sont en tout cas moins intéressants. Pour une fois, l'histoire paraît grande ; le spectralisme est le moment d'un changement important après lequel penser la musique ne peut plus être exactement la même chose. » Ce n'était peut-être pas encore tout à fait vrai aux États-Unis quand il a écrit ceci, mais c'est en train de le devenir rapidement.

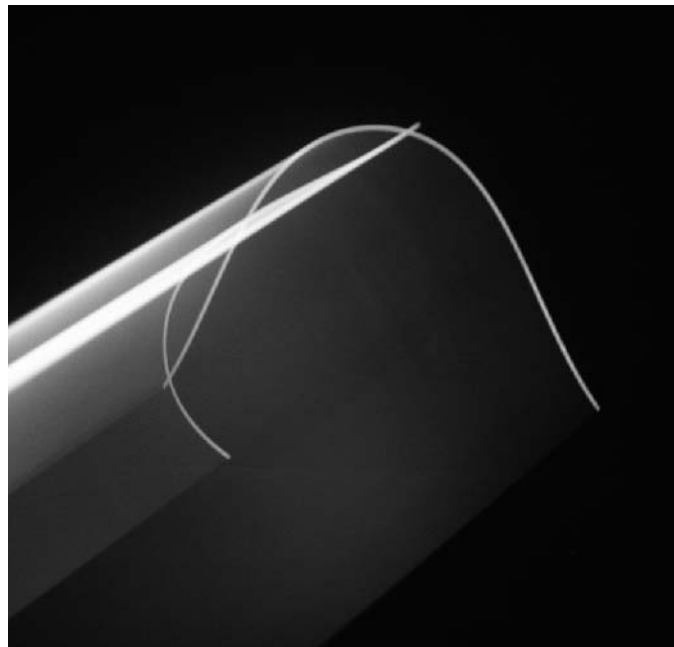
**Indépendamment de votre exemple, qu'est-ce que la musique spectrale a apporté à la jeune génération de compositeurs américains ? Quels effets en voyez-vous chez des compositeurs dont**



Anthony McCall, *Doubling Back*, 2003. Vue de l'installation.  
Courtesy: Anthony McCall et Galerie Martine Aboucaya.  
Photographe © Henry Graber, 2004.



Anthony McCall, *Doubling Back*, 2003. Vue de l'installation  
(à la Biennale de Whitney, 2004). Courtesy: Anthony McCall et  
Galerie Martine Aboucaya. Photographe © Henry Graber, 2004.



### Les œuvres ne se rattachent pas directement à ce courant ?

Je crois que cet effet commence à devenir très important de plusieurs façons. La première est qu'en Amérique il y a souvent eu comme une sorte de ligne de partage absolue entre compositeurs qui emploient des « notes » et ceux qui ont recours à des effets spéciaux, des bruits ou des sons électroniques. Il y a aussi souvent eu une division absolue entre compositeurs « électroniques » et compositeurs « acoustiques ». Les œuvres des compositeurs spectraux ont eu un rôle clé pour montrer que la hauteur des sons est toujours importante et que les qualités timbrales des « notes » sont aussi importantes, que le contenu sonore des sons électroniques et acoustiques existe en un continuum. Sans le cadre commun de la grammaire tonale, même les qualités sonores de la structure musicale la plus abstraite seront problématiques pour la réussite d'une œuvre musicale. Il n'y a peut-être qu'un ou deux de mes quinze

étudiants à manifester un véritable intérêt pour le spectral, mais chacun est aujourd'hui préoccupé par la façon dont ses choix de timbres vont affecter son discours musical.

**Si, pour les « spectraux », la théorie n'était pas considérée comme primordiale, ne croyez-vous pas que le fait d'avoir un programme, le fait de croire à un progrès, à des évolutions, relève aussi d'une théorie ? La « théorie » n'est-elle pas nécessaire à l'écoute d'une musique exigeante ?**

Je crois que le rôle de la théorie pour certains compositeurs du XX<sup>e</sup> siècle a été plutôt inhabituel comparé à d'autres époques ou à d'autres arts. La musique spectrale n'a jamais prétendu rejeter les théories ni même la notion de musique d'avant-garde. Ce que nous rejetons est l'idée que la théorie, aussi élégante soit-elle, suffit à justifier une œuvre d'art. Elle peut expliquer un choix, et peut-être est-ce une façon de justifier l'arbi-

traire, mais l'explication ne signifie rien si l'art n'est pas convaincant. Si l'on compare aux arts visuels, nous maintenons une croyance un peu vieillotte en une sorte d'objet artistique avec ses qualités artisanales, et c'est ce résultat final qui compte, pas les moyens avec lesquels il a été produit. Nous jugeons les théories non pas selon leur beauté ou leur cohérence, mais selon la beauté ou la cohérence des objets qu'ils permettent de réaliser.

Cela peut sembler une distinction arbitraire, mais d'un point de vue pratique cela change tout. Si la théorie est centrale, on hésite à la déformer, mais s'il s'agit d'un moyen on n'hésitera pas à s'en défaire lorsqu'elle sera devenue inutile, ses résultats seront moins décisifs, davantage des suggestions. Les musicologues débattent souvent de savoir si une « fausse note » dans une pièce à 12 sons de Schoenberg est une erreur ou un choix compositionnel. À notre propos, ils n'ont pas besoin de débat, nous changeons les notes dans chaque

pièce, nous trions et poussons nos résultats jusqu'à ce qu'ils émettent les sons que nous voulons créer.

**La minoration de la théorie, le refus de justifications extérieures à la musique ont donné ou donnent de la musique spectrale l'image d'un courant moderniste attaché à l'autonomie, à une forme d'isolement. Il me semble que, en dépit de cette image, la musique spectrale est aussi à la recherche de la réalité.**

Je ne peux parler qu'en mon nom, mais je crois appartenir à ce cadre moderniste qui cherche à créer un objet que l'on puisse juger selon ses propres termes, sans le rattacher à des contextes extérieurs ou du moins non-sonores. Le plus important pour moi est que je ne veux pas que le sens intérieur soit abstrait, je veux qu'il soit « réel » pour les auditeurs ; je veux être sûr qu'un auditeur humain, attentif, a l'information et la capacité de faire ce contexte à partir des éléments qui se trouvent dans la pièce. Je veux créer un objet qui soit « sonorement » réel, mais je ne veux pas le rattacher à une quelconque réalité non-musicale qui sera différente pour chaque auditeur et pour chaque moment donné. C'est certainement utopiste, mais je veux que ma musique soit autonome et accessible à n'importe quel auditeur attentif qui est prêt à faire l'effort. Je ne veux pas écrire pour un public utopique avec une concentration, un engagement et un entraînement surhumains. Tout ce que vous avez besoin de « comprendre » devrait être contenu dans son univers sonore.

**Nous avons évoqué les rencontres et les proximités possibles avec des compositeurs américains de la même génération, ou plus âgés, que Grisey et Murail. À propos de Tenney, vous m'avez dit que ce qui vous séparait résolument de lui était le fait que, pour lui, tout devait être donné au début, et qu'il était satisfait de ce qu'il n'y ait aucune surprise à attendre au cours de l'écoute de l'œuvre.**

**La différence est donc dans le sens que vous donnez chacun à l'idée de processus. C'est une différence de projet, de philosophie ou simplement de conception de la musique ?**

Je crois qu'il s'agit d'une véritable différence dans la conception de la musique et probablement même de l'art. Je ne crois pas que l'artiste doive essayer de se détacher lui-même de l'œuvre. Au contraire, lorsque j'écoute une œuvre je veux être conduit de force dans les perceptions de quelqu'un d'autre. Je veux éprouver une très forte présence. De plus, dans l'approche de Cage et de Fluxus, on trouve un fort rejet de beaucoup ou de la plupart de l'art des XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles (je veux parler des buts artistiques, pas des buts sociaux qui, jusqu'à un certain point, peuvent être séparés). Pour moi cet art, et particulièrement cette musique, produit de surprenantes sensations chez les humains, tous ces sentiments d'attente, de surprise, d'accomplissement, d'anticipation. Je n'ai aucune envie d'extirper ces choses de ma musique, je veux seulement trouver une manière personnelle de créer ces sensations et les utiliser pour donner forme à une expérience nouvelle. En un sens, je crois qu'il est plus facile de rejeter les prémisses que de se confronter à la difficulté d'écrire quelque chose de vraiment différent qui ait la puissance de cette ancienne musique. Comme Grisey, je crois que la musique vraiment satisfaisante est avant tout une question de forme. L'esprit humain crée constamment des sensations de causalité et même de narration. Cela me semble être quelque chose qu'un compositeur doit mettre en forme et manipuler, pas supprimer.

#

## JOSHUA FINEBERG

1966

Naissance à Boston (États-Unis)

Débute sa formation musicale dès l'âge de cinq ans

Diplômé du Peabody Conservatory de Baltimore (États-Unis)

-

1991

S'installe à Paris et étudie avec Tristan Murail

-

1997

Doctorat en composition musicale à l'université de Columbia (New York)

-

2000

Professeur au département musique de l'université de Harvard (États-Unis)

---

## ŒUVRES PRINCIPALES

*Empreintes* (1995),  
*Tremor* (1995-1996),  
*Brokensymmetries*  
(2000-2001),  
*Shards* (2002),  
*Lolita* (2006-2007)



## DEVENIR

PAR JASON ECKARDT, COMPOSITEUR  
TRADUIT DE L'ANGLAIS PAR DEBORAH LOPATIN

La première fois que je l'ai lu, j'ai été immédiatement frappé par le célèbre propos de Gérard Grisey, « la musique est ce que le son devient ». Cette citation de Grisey passe aujourd'hui pour exprimer la quintessence de l'approche spectrale du son, un terme rarement employé pour caractériser ma musique.

L'idée même de devenir est néanmoins centrale dans mon travail. L'attrait le plus immédiat de cette idée depuis la perspective spectrale réside sans doute dans l'analyse du son. Celui-ci n'est pas réduit à ses composants mais est examiné dans sa façon de se développer au fil du temps. On pourrait également l'interpréter comme la manière dont des projets formels de grande ampleur s'accomplissent à travers le temps. Cette interprétation qui fascinait Grisey est pour moi primordiale.

La forme dans mon travail est définie par des processus, tandis que les frontières formelles sont délimitées par les points de début et de fin de ceux-ci. Commencant avec un matériau musical de base, le processus le transforme, changeant son état. La forme que prend le matériau au début et à la fin du processus n'est finalement pas aussi importante que son évolution progressive à l'intérieur du processus même. Par conséquent, le matériau est défini par son mouvement à travers un présent qui ne cesse de changer, dans un état de

devenir qui donne à la musique un sens du mouvement, de l'instabilité et du changement. Bien que les processus dictent certaines des façons dont le matériau sonore peut se comporter, d'autres aspects restent libres, permettant un équilibre entre indépendance locale et cohésion globale. Les processus s'achèvent par l'épuisement des possibilités dans une dimension musicale.

Je suis attiré par le travail de Richard Serra en partie à cause de notre intérêt commun pour le processus. Pour l'un comme pour l'autre, les processus permettent de nous aventurer au-delà de ce que nous connaissons et d'éviter le banal. En acceptant les contraintes du processus, des solutions plus imaginatives et plus originales sont trouvées aux problèmes que pose la création d'une pièce. Dans les premiers travaux de Serra, cela l'a conduit à compiler une liste de verbes transitifs pour ensuite les mettre en application dans la réalisation de ses sculptures. Selon les mots de l'artiste :

La première fois que je l'ai lu, j'ai été immédiatement frappé par le célèbre propos de Gérard Grisey, « la musique est ce que le son devient ».

« Ce qui se passe à ce moment-là, c'est que vous ne vous embarrassez pas de la psychologie de ce que vous faites, ni de l'image rémanente de ce à quoi ça va ressembler. Ainsi, fondamentalement, cela te donne une manière d'agir sur le matériau en rapport avec le mouvement du corps, en rapport avec le faire, qui s'écarte de toute notion de métaphore, de toute notion d'imagerie facile. » Les verbes de Serra comprenaient

« lancer », « rouler » et « couper » tandis que les miens pourraient être « élargir », « converger », ou « accroître ». Comme Serra, j'utilise également le processus pour influencer sur la perception du temps et de l'espace. Alors que le processus en cours peut ne pas être immédiatement évident, une structure sous-jacente soutient l'élan musical et en même temps le guide vers une destination : tout en restant assez subtile pour laisser l'auditeur légèrement désorienté. C'est seulement par une évaluation rétrospective du processus achevé que l'auditeur comprend entièrement le terrain musical traversé et le temps qu'il a fallu pour le faire. Serra décrit les effets de son travail récent sur le spectateur en des termes similaires : « Son corps par rapport à un endroit inconnu qui se révèle quand il y entre [dans une de mes sculptures] apporte probablement un plus grand facteur psychologique... On a le sentiment qu'à mesure que la pièce se dévoile elle progresse, et on n'a vraiment aucune idée où le chemin va mener. Et c'est extrêmement différent des pièces précédentes qui étaient très axiomatiques : une fois qu'on les avait vues, on avait compris comment elles avaient été érigées, comment elles



Christian Marclay, *Untitled* (des séries *Fourth of July*), 2005. Pièce unique. Courtesy de l'artiste et Yvon Lambert, Paris.



se tenaient, et comment on pouvait entrer et se déplacer à l'intérieur, au travers, et autour d'elles. La révélation était donc complète. Ici, il y a beaucoup plus un effet de dissimulation qui précède la révélation. »

Trois processus simultanés soutiennent l'ouverture de ma composition *After Serra*. D'abord, il y a l'expansion du registre de l'ensemble du milieu de sa tessiture à ses extrêmes confins. Puis, l'écriture instrumentale transforme des masses de sons comprimés et inintelligibles en lignes polyphoniques complexes et détaillées. Enfin, les silences se remplissent de son. Le premier son de l'œuvre est un de ces silences, confrontant l'auditoire à la question de savoir ce qui constitue le commencement de la pièce et quelle portion de celle-ci s'est alors écoulée. Les silences qui suivent, interrompus par des éruptions instrumentales, sont alors compris non plus comme dépourvus de contenu mais au contraire riches d'implications. Ils induisent une estimation temporelle de la prochaine arrivée de sons. Par conséquent, les silences sont chargés de plus de tension et de possibilités que les sons eux-mêmes. Ma musique est ce que deviennent son et silence. #



# WAGNER DREAM OU LE TEMPS IMMOBILE D'UN DERNIER SOUPIR

S'inspirant des derniers moments de la vie de Richard Wagner et de son projet d'opéra *Die Sieger*, lui-même inspiré de la légende bouddhique de Prakriti et Ananda, *Wagner Dream*, opéra en préparation de Jonathan Harvey, semble multiplier et éclairer les voiles d'illusion. C'est avec Jean-Claude Carrière, qui partage son attirance pour le bouddhisme, qu'Harvey a construit cette illusion-révélation donnée à Wagner « le temps d'un battement de paupières ».

Un opéra sur Richard Wagner? Non. Quel rapport entre Wagner et le compositeur anglais Jonathan Harvey? Et l'Ircam dans tout cela?

Si les apports pour le genre de l'opéra et les dérives idéologiques de Wagner sont bien connus, on oublie trop souvent la complexité du personnage et de sa pensée. Il faut souligner par exemple sa connaissance de la philosophie de Schopenhauer et son intérêt, peut-être plus surprenant, pour le bouddhisme. Pourtant, cet intérêt ne s'est pas démenti durant les dernières décennies de la vie du compositeur. Jusqu'à sa mort en février 1883 à Venise, il songea à un opéra sur un sujet bouddhiste.

Très rapidement, la philosophie de Schopenhauer, axée sur une vision pessimiste de la condition humaine, est adoptée par Richard Wagner, en proie à des difficultés personnelles. Schopenhauer publie en 1819 *Le Monde comme volonté et comme représentation* où il met en évidence le rôle primordial de notre représentation. Cette distanciation par rapport au monde réel n'est pas si éloignée de l'idée de renoncement adoptée par Bouddha, lui-même redécouvert par l'Europe intellectuelle du XX<sup>e</sup> siècle. La philosophie de Schopenhauer s'inspire de celles de Platon, de Kant, mais aussi de la spiritualité indienne. Wagner sera à la fois passionné par Schopenhauer et le bouddhisme.

Dès l'été 1855 à Seelisberg, Wagner, commence à se préoccuper d'un opéra bouddhiste qu'il intitulerait un peu plus tard *Die Sieger* (Les Vainqueurs). Et le 16 mai 1856, il en rédige un bref synopsis à partir d'un récit découvert dans *l'Introduction à l'histoire du bouddhisme indien* d'Eugène Burnouf. Prakriti, une jeune fille indienne de la plus basse extraction, brûle d'un amour impossible pour Ananda, un proche de Bouddha. Elle ne pourra vivre auprès de son amant qu'en entrant dans son ordre religieux et en faisant vœu de chasteté. Renoncement au monde comme rédemption, l'histoire de Prakriti et d'Ananda est également une métaphore de l'inégalité entre les hommes et les femmes. La mort ne laissera pas le temps à Wagner d'achever cet essai ni de composer *Die Sieger*.

La fin de la vie de Wagner est bien connue, notamment par les témoignages de ses proches. Le 16 septembre 1882, il s'installe au Palais Vendramin de Venise avec sa seconde femme Cosima. Sa fille Isolde rapporte une violente querelle le mardi 13 février 1883 avec Cosima. La raison en serait l'invitation faite à Carrie Pringle (l'interprète de

l'une des Filles du Rhin) de venir à Venise lui rendre visite. La femme de chambre Betty Bürkel, restée à proximité de Wagner, est le premier témoin de la crise cardiaque qui emporte le compositeur.

Dans *Wagner Dream*, le compositeur Jonathan Harvey et le librettiste Jean-Claude Carrière, tous deux intéressés par la spiritualité bouddhiste, ont relié deux faits de la vie de Wagner : la narration de ses derniers instants et son projet de composer un opéra sur un sujet bouddhiste. Et les technologies de l'Ircam ? Des effets spéciaux spectaculaires ? Non, ou pas seulement : elles donnent sens au drame.

Bien entendu, mener à bien un tel projet n'est pas une tâche ordinaire pour un compositeur habitué de l'Ircam. Depuis la première idée de Wagner jusqu'à l'achèvement de *Wagner Dream*, l'œuvre en devenir mérite d'être observée.

## LA NAISSANCE D'UN OPÉRA

Alors qu'il ébauche *Wagner Dream*, Jonathan Harvey a déjà écrit plusieurs œuvres en rapport avec le bouddhisme, depuis *Bakhti* et *The Path of Devotion* jusqu'aux deux *Buddhist Songs*. Le compositeur a également une longue expérience de l'électronique, acquise avec la trentaine de pièces réalisées notamment à l'Ircam.

Annonçant directement *Wagner Dream*, *The Summer Cloud's Awakening* (2001, pour chœur mixte, flûte alto et piccolo, violoncelle préparé et électronique) réunit des textes de Wagner et de Shakyamuni (Bouddha) ainsi qu'un dispositif temps réel réalisé avec l'assistant musical Carl Faia. Par ailleurs, la musique de l'opéra utilisera le principe des « chaînes mélodiques » déjà expérimenté dans *From Silence* (1988) et les *Ritual Melodies* (1989-1990).

Avant de rechercher des collaborateurs, le compositeur écrit lui-même un premier synopsis et une ébauche de livret en février 2002. L'idée est de mettre en scène une vision de Wagner pendant le bref instant de sa mort. Cette vision est tout simplement l'opéra bouddhiste qu'il n'a pas écrit, enchâssé dans le récit des derniers instants de Wagner.

À cette époque, l'opéra comprend trois scènes entourées d'un prologue et d'un épilogue. Dans cette ébauche, la fin du drame est alors bien différente de la version définitive. La disparition finale du décor et des personnages indiens devait mettre en évidence l'irréalité du récit bouddhiste. Il y avait deux interprètes prévus pour Wagner, un acteur parlant en allemand et un chanteur hors-scène. L'ensemble du dispositif sera simplifié dans la version définitive.

Peu après la mise au point de cette première ébauche du texte, le nom de Jean-Claude Carrière pour l'écriture du livret est suggéré à Jonathan Harvey par Pierre Audi, qui accepte de mettre en scène l'opéra. Les lumières seront assurées par Jean Kalman qui, comme Carrière, a travaillé avec Peter Brook.

Comme Jonathan Harvey, Jean-Claude Carrière est profondément imprégné par la spiritualité du bouddhisme et l'Inde. Il a notamment écrit *La Force du bouddhisme* avec le dalaï-lama en 1995 et un *Dictionnaire amoureux de l'Inde* en 2001. Scénariste bien connu de Buñuel (*Belle de jour*, *Cet obscur objet du désir*, etc.), Forman (*Taking Off*, *Valmont*), Deray (*Borsalino*), Schlöndorff (*Le Tambour*, *Le Roi des Aulnes*), Godard (*Sauve qui peut (la vie)*), Wajda (*Danton*), Louis Malle (*Milou en mai*)... il poursuit également une carrière de dramaturge et d'adaptateur, en particulier avec Jean-Louis Barrault et Peter Brook.

Début 2003, la musique de la plupart des passages importants du brouillon proposé par le compositeur est ébauchée, sans citer explicitement ni Wagner ni les rituels bouddhistes. Elle ne comprend ni collage ni pastiche, mais suggère des atmosphères par quelques contours mélodiques ou des allusions à l'harmonie wagnérienne.

Par ailleurs, les commanditaires et les producteurs sont réunis peu à peu. Pierre Audi fait accepter l'opéra à Amsterdam, et Sally Cavender, de Faber Music, prend en charge la publication de la partition.

## L'ÉCLAIR DE LA MORT

Progressivement, le sens général de l'opéra devient plus net : il ne s'agit pas d'asséner des enseignements bouddhistes, mais de faire vivre un texte bouddhiste dans l'étincelle du moment de la mort de Wagner. L'ensemble doit rester mystérieux, mais évocateur de la pensée bouddhiste. Le rôle de Wagner, personnage familier dans la culture de l'opéra, ne peut être chanté, il sera parlé. Et si Prakriti et Ananda choisissent le renoncement de l'amour sur terre, la perte du Moi comme rédemption, Wagner, lui, rejette *in fine* l'abandon de tout désir. Il veut revivre, conquérir, vaincre. Il choisit « le sang héroïque de Siegfried » contre « l'eau insipide de Prakriti ». Comme l'écrit Jonathan Harvey dans une lettre à Jean-Claude Carrière, « le romantisme glorifie la souffrance comme illumination, le Moi (subjectivité) comme baromètre de la vérité ».

En juin 2003, Jean-Claude Carrière écrit un synopsis précisant le déroulement de l'action. Dans l'éclair de la mort, le temps est suspendu, l'histoire est révélée à Wagner, elle lui est donnée tout entière. Il ne l'écrira jamais. Pour Jean-Claude Carrière, « il meurt après avoir connu ce que personne avant lui ne connaissait : le temps immobile, la vanité de toute gloire, l'illusion de toute identité et même de toute réalité, l'évidence que tous les êtres n'en font qu'un, que notre vie tout entière peut se décider au dernier instant, en une fraction de seconde, et que nous nous rejoignons dans l'immense creuset du vide où toutes les choses vivantes, qu'on le veuille ou non, se réconcilient ».

## ÉLECTRONIQUE POUR UN OPÉRA BOUDDHISTE

Commandés par le London Sinfonietta, quelques fragments de l'opéra sont composés en 2003 et constituent *Two Interludes and a Scene*. Les interludes seront joués à Berlin le 5 mars 2005. L'ensemble sera donné au Centre Pompidou à Paris le 25 mars 2006. La partie électronique des interludes est très importante et préfigure l'ampleur de l'ensemble technologique mis en œuvre pour l'opéra.

L'électronique « temps réel » des interludes, réalisée par Carl Faia, sera ensuite intégrée au dispositif complet de l'opéra par Gilbert Nouou à l'Ircam. Seule, une institution comme l'Ircam possède les ressources nécessaires à la mise au point et à la pérennité d'une telle réalisation. Les périodes de travail dans le Studio 5 à l'Ircam entre le compositeur et son assistant musical se poursuivront par intermittence jusqu'en 2006.

Selon Harvey, seule l'électroacoustique crée le lien entre réalité et rêve, en permettant l'exploration de la frontière entre l'implicite et l'explicite. Un objet musical peut être sculpté à volonté et prendre corps dans l'espace. Les processus utilisés comprennent aussi bien la synthèse granulaire, la modulation en anneau, le filtrage multiple, la spatialisation dessinée en temps réel sur une tablette graphique.

## L'OPÉRA DÉFINITIF

Début 2005, le librettiste et le compositeur mettent au point le livret définitif. L'opéra comportera neuf scènes, les rôles des personnages allemands sont parlés alors que les personnages indiens sont chantés. Le dispositif choral est redéfini et simplifié. Un chœur de solistes chantera des fragments en sanskrit du *Livre des morts* tibétain. La fin du livret est encore retravaillée au printemps 2005 pour gommer toute action ou discours trop explicite.

L'écriture (vocale, instrumentale et électronique) avance à grands pas pendant l'année 2005 et le début de l'année suivante. Le travail se termine en septembre 2006 avec la mise au point de l'électronique pour la fin de l'opéra.

## LE TEMPS D'UN BATTEMENT DE PAUPIÈRES

Comme dans *La Tempête* de Shakespeare : le monde n'est pas ce qu'on croit, les apparences sont trompeuses. Pour le compositeur, « les choses sont et ne sont pas, le rêve comme la réalité sont deux illusions, nous sommes dans un théâtre ». *Wagner Dream* est le lieu de rencontre de deux cultures, de deux manières de concevoir la vie et la mort.

D'une part, le paradigme de la quête spirituelle chargée d'une grande intensité émotionnelle baigne l'opéra dans le monde de Wagner et du romantisme. Le mythe et l'universalité y rejoignent le contexte psychologique individuel. D'autre part, Wagner, à la personnalité si complexe et si égoïste, était également l'un des rares occidentaux à son époque à s'intéresser à l'Inde. L'opéra s'enracine dans le monde ancestral du bouddhisme oriental et de son détachement, son approche philosophique de la souffrance humaine et de la joie. #

## wagner dream

OPÉRA POUR 22 MUSICIENS, DISPOSITIF ÉLECTRONIQUE  
TEMPS RÉEL SPATIALISÉ, 5 ACTEURS, 6 CHANTEURS  
ET CHŒUR DE SOLISTES.

AMSTERDAM / 06, 08, 09, 11, 12, 13 JUIN 2007

LUXEMBOURG, GRAND THÉÂTRE / 28 ET 30 AVRIL 2007

NANTERRE, THÉÂTRE DES AMANDIERS / 23 ET 24 JUIN 2007

# Cher Jonathan,

Voici quelques notes au sujet de ce que nous nous sommes dit lors de notre rencontre à Bruxelles, et quelques réflexions complémentaires.

J'adore vraiment ton idée : un opéra dans un opéra. Wagner a rêvé d'écrire une « légende bouddhiste » et, au moment précis de sa mort, cette légende lui est révélée.

Prendre Wagner lui-même en tant que personnage est une très belle idée, et Cosima bien sûr ainsi que Carrie Pringle. Mon sentiment est, comme je te l'ai dit à Bruxelles, que c'est dommage de perdre Wagner dès qu'il souffre de sa crise cardiaque, juste pour le voir à nouveau – mourant – tout à la fin.

Avant d'y revenir, je continue de penser que nous devrions éviter tout « enseignement » bouddhiste (ce n'est pas notre rôle) et parvenir à une forme plus mystérieuse et évocatrice.

Les éléments bouddhistes (mots, chants, attitudes) devraient être perçus comme des visions de Wagner, et parfois décrits par lui, à la stupéfaction de Cosima (et peut-être qui ne voit ni n'entend rien).

Par conséquent, nous devrions probablement garder Wagner, comme présence active tout au long de l'opéra, du début jusqu'à la fin.

Il pose des questions, bien sûr, comme il le fait dans ton scénario, et essaie d'expliquer ce qu'il voit, ce qu'il entend. Il participe – pendant ce très court moment qui sépare la vie de la mort.

Mais ce qu'il voit et ce qu'il entend est son œuvre, même s'il ne le réalise pas. C'est le résultat d'années de pensées et de rêves éveillés, et peut-être de tentatives secrètes d'écriture et de composition. Et cela lui est donné, à la fin, par la mort elle-même, comme l'improvisation suprême.

Trop tard ? Peut-être pas, puisqu'aujourd'hui nous avons la pièce. (grâce à Jonathan Harvey.)

Un autre point est que ce que Wagner voit et entend est constamment interrompu. Images et sons n'entrent ni ne pénètrent la scène comme une démonstration bien organisée, mais par fragments, en désordre. Wagner n'a pas réellement écrit la pièce, mais quelques éclairs le frappent comme de soudaines illuminations.

En d'autres termes : Bouddha et les autres personnages ne sont pas réels, ce sont les créations et les visions de Wagner issues d'une tradition qui l'a intéressé pendant des années, sans faire de lui un spécialiste ou un érudit.



Pour lui, comme nous nous l'étions dit à Bruxelles, la pièce devrait apparaître comme une énigme : « Qu'est-ce que c'est ? Qu'est-ce que je vois ? Qu'est-ce que j'entends ? D'où cela vient-il ? Qui a écrit cela ? Suis-je mort ? » (tu as déjà quelques-uns des éléments dans ton scénario.)

Presque : « Qui a volé mon idée ? »

Et il en parle, à différents moments, à Cosima et Carrie. Peut-être l'une d'entre elles (Carrie ?) comprend ce qui se passe et essaie de l'aider. Elle était au courant du projet (Cosima ne l'était pas) et elle pourrait même éclaircir la situation pour Cosima – et donc pour le public. Une sorte de miracle est en train de se produire, ultime récompense pour le génie.

Wagner aurait très bien pu lui parler dans un passé récent et lui raconter l'histoire de Prakriti et Ananda. Elle reconnaît plus ou moins les personnages et bien sûr le Bouddha lui-même. Elle était favorable au projet et pensait qu'il était dommage que Wagner ne pût jamais y arriver.

Cosima pouvait sentir différemment cette « absurdité asiatique ».

Dans l'état actuel, il est assez difficile de trouver un lien entre la crise cardiaque de Wagner et l'histoire de Prakriti-Ananda. Dès que l'histoire commence, on oublie Wagner.

J'ai l'impression que, d'une certaine façon, la raison est que les enseignements bouddhiques choisis ici ne sont pas les bons. Je veux dire – pour l'opéra, pour la pièce. Renoncer à nos désirs est naturellement l'un des enseignements (je dirais plutôt, l'un des conseils), mais ça n'a jamais été très convainquant ni pratique. Et cela ne concerne de toute façon pas le Wagner mourant.

À l'opposé, l'enseignement principal du Bouddha (« attends tout de toi-même ») concerne tout le monde, y compris toi-même, moi-même et Wagner – et même beaucoup de personnes dans le public.

D'une part, pendant toute la pièce, nous aurions ce qui est central « attention aux apparences, le monde n'est pas ce que l'on voit, ce que l'on pense qu'il est » – qui pourrait être interprété par le fait que nous sommes – comme dans *La Tempête* de Shakespeare – dans un théâtre, avec des acteurs et des chanteurs.

D'autre part, nous pourrions très bien, à la fin, atteindre le fait que « le fruit de l'action » n'a pas d'importance. L'opéra que Wagner voulait écrire est désormais écrit – puisque nous l'avons vu – et non écrit – puisqu'il s'agissait d'une vision, d'une illusion. Les choses sont et ne sont pas. Les choses sont ainsi et tout ce dont nous avons rêvé est réel.

Qui a écrit la pièce ? Cela n'a pas d'importance. Wagner, de toute façon, est mort à la fin. Il ne saura jamais.

Très amicalement  
Jean-Claude Carrière, Paris, 2003

TRADUIT DE L'ANGLAIS PAR DANY BAUDOIN

# Cher Jean-Claude,

Voici quelques réflexions pour éclaircir mes impressions sur notre opéra après avoir repensé à tes notes.

La principale difficulté est le rôle de Wagner. Je veux l'idée de la mort de Wagner. Peut-être peut-on garder l'ouverture plus ou moins telle qu'elle est (W. écrivant son essai final/crise cardiaque/cloche/entrée de Cosima – et ajouter une entrée de Carrie (qui est, bien sûr, froidement congédiée par Cosima) ensuite ; après cela nous avons Wagner qui entend des voix dans son coma, ayant des visions de Bouddha (cela demande du travail).

La question est comment passer d'un « Wagner dans le coma » à un Wagner pré-comateux, prenant une part active à la genèse de *Die Sieger*. Peut-être un changement soudain de lumières, ou noir complet, et du son (assisté électroniquement) peut l'aider à bondir de sa couche et retrouver son habituelle énergie, en interaction avec Cosima et Carrie. Le flash-back ne fonctionne pas facilement dans l'opéra, je crains qu'il n'entraîne de la confusion pour le public.

Dans tous les cas, Wagner, Cosima et Carrie devraient parler ou utiliser une sorte de *Sprechgesang* (parlé rythmé). Carrie, étant une chanteuse d'opéra, pourrait chanter par moments, peut-être de la musique chantée qui ressemblerait un peu aux filles-fleurs de *Parsifal* (c'est comme cela que Wagner l'imagine). Les personnages de *Die Sieger* chantent.

Wagner doit aussi retourner sur le lit à la fin (comment ?) pour souligner le caractère intérieur de ce voyage. L'idée qui me transperce est celle du choix – du choix pour le futur. Ceci est dramatisé comme le moment de la mort. – c'est le choix le plus critique de tous... Si Wagner n'est pas dans le coma ou vivant visiblement un processus INTÉRIEUR, comment le public peut-il le comprendre ? [...]

Le choix que fait Wagner n'est pas encore au point dans mon texte. Pourquoi choisit-il « samsara »,

destruction alla *Götterdämmerung*\* (crépuscule des dieux) ?

Sa vie entière a été une méditation sur la renonciation ; principalement la renonciation de quelqu'un pour la rédemption du héros.

Prakriti choisit la renonciation, après une sombre Katabasis, et se rachète elle-même.

Ananda choisit la renonciation : peut-être devrait-il avoir une vision à la Parsifal d'une souffrance éprouvée dans son propre cœur – la compassion.

Wagner, pourtant, ne choisit pas de renoncer à « samsara » : il est le héros ; il choisit, non racheté par Vairochana, de revivre la vie avec toutes ses souffrances et sa riche texture, car il agit en Artiste, choisissant « la perfection de l'œuvre ».

« L'esprit de l'homme est forcé de choisir  
La perfection de la vie ou celle de l'œuvre,  
Et s'il prend la seconde,  
il doit refuser  
un manoir céleste,  
et tempêter dans le noir. »

(WB Yeats)

Ainsi Wagner n'accomplit pas ce qu'il a passé sa vie à désirer : la rédemption à travers celle qui se sacrifie elle-même (à travers l'amour). Beaucoup d'auteurs ont dit que Cosima s'était sacrifiée.



© FLORIAN KLEINER

Mais Wagner (dans cette œuvre) peut-être imaginé comme échouant à cet égard. Nous sommes sortis de l'esprit de Wagner et l'avons vu « objectivement », comme d'autres l'ont vu à la fin.

Le dernier ethos romantique glorifie la souffrance – la plus extrême, la plus éclairante ? Cet ethos glorifie le Moi comme baromètre de la vérité (subjectivité). Wagner choisit le Moi/subjectivité et la souffrance. Il ne peut concevoir que la perte du Moi (« Je ») puisse être importante : excepté dans le nihilisme, « la nuit », l'extinction.

Il estime que la délivrance ne se trouve que dans l'oubli. Si la possibilité de disparaître lui est refusée, il retournera « héroïquement » (en individu fier et indépendant, un vainqueur) dans le tumulte de la vie (la réincarnation – une idée qui apparaît dans le Hollandais volant, Brunnhilde, Kundry et d'autres personnages de Wagner). La réincarnation bouleverse Wagner profondément et intuitivement. Je partage au moins ceci avec lui : nous croyons tous les deux que la musique est une sorte d'expression d'idées de réincarnation. Ceci a été voulu très clairement dans le *Die Sieger* de Wagner.

Beaucoup de choses sont caractéristiques de sensibilité moderne chez Wagner. D'où son adaptabilité. Mais ce nihilisme est dangereux... il y a un autre point de vue... [...]

Fais-moi part de tes réflexions, et quand tu auras le temps d'écrire...

Bien amicalement  
Jonathan Harvey, Lewes, 2003

Ndt \* *Götterdämmerung* est utilisé occasionnellement en anglais pour signifier une désastreuse conclusion d'événements.

TRADUIT DE L'ANGLAIS PAR DANY BAUDOIN

# POUR UN TRAITÉ D'ORCHESTRATION AU XXI<sup>E</sup> SIÈCLE

L'extension du domaine sonore qui caractérise aujourd'hui la musique contemporaine n'est étudiée systématiquement par aucun traité d'orchestration. Comment élaborer un tel outil ? Le compositeur Yan Marez pose les jalons d'un immense chantier.



© FLORIAN KLEINER

L'art de l'orchestration est sans doute la discipline musicale la plus difficile à expliciter et à transmettre de manière satisfaisante. Le passage de la notation musicale à la réalisation acoustique met en effet en jeu un nombre important de variables difficilement quantifiables et reste assez imprévisible. C'est probablement pourquoi l'orchestration, champ de l'imaginaire le plus pur où œuvrent une activité empirique, comme aucune autre composante de l'écriture musicale. En ce domaine, nous vivons encore de notre héritage. Et si certains compositeurs l'ont, bien entendu, consommé et dépassé, on doit constater que l'orchestration est toujours approchée de manière quelque peu archaïque à l'ère de l'informatique musicale, que son approche rationnelle et scientifique est encore à faire, et que les obstacles que doivent surmonter son analyse et sa formalisation sont considérables.

Rappelons la différence entre les termes « orchestration », qui concerne l'assemblage des timbres des divers instruments, et « instrumentation », qui étudie le fonctionnement et les possibilités de chaque instrument. Dans le domaine de l'instrumentation, nous continuons l'évolution initiée il y a quelques siècles. Les compositeurs, par leurs idées musicales et grâce à leurs rapports avec les instrumentistes (bien qu'ils étaient en général toujours les deux...), font naturellement évoluer la technique instrumentale, proces-

sus dont témoignent leurs œuvres à travers l'histoire. Ainsi, le XVII<sup>e</sup> siècle fut celui de l'évolution des cordes, le XVIII<sup>e</sup> celui des vents, le XIX<sup>e</sup> celui des cuivres, le XX<sup>e</sup> celui des percussions, et tout laisse à penser que le XXI<sup>e</sup> sera bien celui de l'électronique.

Jusqu'à un certain point, la partition suffisait pour diffuser des modèles « réalisés » mettant en œuvre les avancés dans le domaine de la technique instrumentale. Aujourd'hui, cela ne suffit pas toujours pour que les nouvelles techniques soient diffusées dans un temps acceptable et de manière large et exhaustive. Il faut bien souvent attendre qu'un instrumentiste s'empare du problème pour disposer d'un catalogue complet de techniques qui servira de référence à la communauté musicale. Ceci est très perceptible dans la deuxième moitié du XX<sup>e</sup> siècle, période où apparaissent les premiers traités d'instruments individuels écrits par des praticiens souhaitant fixer la profusion des nouvelles techniques de jeu (sans parler de leur notation !), et qui sont la conséquence prévisible de l'évolution du langage musical et des progrès des instrumentistes. Les compositeurs se sont plutôt attachés au problème de l'orchestration (entendue comme l'ensemble de règles empiriques régissant les relations plus ou moins heureuses des instruments et groupes d'instrument entre eux), en laissant des traités qui feront date.

Citons les plus fameux : le vénérable *Grand Traité d'instrumentation et d'orchestration modernes* (1855) d'Hector Berlioz, les *Principes d'orchestration* de Rimsky-Korsakov (1908), le *Traité de l'orchestration* (4 vol., 1935-1943) de Charles Koechlin, la *Technique de l'orchestre contemporain* (1948) de Casella et Mortari (qui traite toutefois principalement d'instrumentation). Les traités les plus récents nous viennent des États-Unis. Mais, généralement, ceux-ci ne portent guère d'attention (en tout cas, pas de manière approfondie et satisfaisante) aux connaissances et techniques acquises dans la musique écrite depuis les années cinquante, principalement en Europe.

Tous ces ouvrages donnent une image assez fidèle des connaissances de leur époque et ont l'avantage d'en fixer et répertorier les règles. Mais la question se pose de savoir pourquoi aucun véritable traité d'instrumentation et d'orchestration de cette envergure, complet et à jour, n'est pas apparu au cours de la deuxième moitié du XX<sup>e</sup> siècle. Quel compositeur, aujourd'hui, pourrait se permettre d'entreprendre un travail d'une telle ampleur ? Probablement

aucun. Les mauvaises langues diront que ceux qui écrivent des traités d'orchestration sont de médiocres créateurs et, malheureusement, cette remarque a certainement dû en retenir plus d'un de s'atteler à cette tâche (ah, *vanitas* !). On sait pourtant que des compositeurs tels que Boulez et Berio caressaient ensemble l'idée d'un tel traité, qu'ils appelaient « la Bible ». Gageons que c'est à cause de son ampleur décourageante que ce travail n'a pas été entrepris.

Depuis quelques années sont apparus de nouveaux outils, programmes informatiques<sup>1</sup>, CD-ROM<sup>2</sup> ou sites Web<sup>3</sup> qui sont, au mieux, des catalogues de sons et, au pire, une redite des versions papier de certains traités. Dans les deux cas, ces tentatives restent plutôt au niveau de l'instrumentation et l'information n'est de toute façon jamais complète. Le cas des programmes avec possibilités d'assemblages est plus intéressant, car ils permettent d'expérimenter un grand nombre de combinaisons, mais ils restent rudimentaires en ce qui concerne l'information textuelle. Toutes ces nouvelles méthodes de diffusion présentent tout de même un grand avantage pour les compositeurs actuels : ils peuvent entendre les résultats d'une technique instrumentale donnée grâce à des échantillons représentatifs, et accélérer ou compléter ainsi leur connaissance du son instrumental sans le recours à un instrumentiste. Restera le problème des limites d'exécution « enchaînée » de ces techniques instrumentales, en plus de leurs limites individuelles. Le problème reste donc entier.

Parmi les compositeurs d'aujourd'hui, beaucoup sont résolument tournés vers les qualités expressives du « son » en tant qu'énergie brute, vers le potentiel des sons complexes, bruités ou de source électronique comme matériau de base. Or, ces sons sont eux-mêmes des complexes sonores, ce qui rend problématique leur inscription dans le domaine symbolique, leur réalisation par un ensemble d'instruments et, enfin, l'alliage de ces sons entre eux. Les révolutions spectrales et bruitistes ont bouleversé le rapport à l'orchestration traditionnelle, mais le mode de diffusion des connaissances qu'elles entraînent reste trop intimiste et n'a pas encore fait l'objet d'une étude systématique et approfondie.

Un véritable traité contemporain d'instrumentation et d'orchestration est vraiment nécessaire aujourd'hui. Je crois qu'une partie de la solution, en raison de l'énormité et de la complexité d'un tel projet, peut résider dans la création d'un espace contributif tel qu'un wiki sur le Web. En effet, chaque compositeur comme chaque instrumentiste détient une partie de la connaissance nécessaire à une telle base de données en perpétuel devenir. Cette « encyclopédie » rendrait compte, en temps réel, des progrès incessants des connaissances instrumentales et compositionnelles.

L'autre partie de la solution consisterait à créer les outils nécessaires à l'exploration des mélanges de timbres, sons électroniques et nouvelles techniques instrumentales, signatures timbrales riches de sens dont nous héritons aujourd'hui et dont nous devons comprendre et explorer les comportements dans le domaine qui nous intéresse. Un tel travail a été initié à l'Ircam avec le groupe de recherche sur l'orchestration. La nouveauté de la démarche est que ce

travail ne concerne plus seulement les compositeurs et les instrumentistes, mais s'enrichit et bénéficie également des avancés et des connaissances dues aux acousticiens, psychoacousticiens et aux équipes d'analyse-synthèse, de représentations musicales et d'acoustique des salles.

Aujourd'hui, la connaissance formidable héritée de l'analyse du son instrumental, les percées dans la recherche du timbre, l'accessibilité à de larges bases de données de sons et les progrès informatiques nous permettent de réduire la distance entre les systèmes de composition assistée par ordinateur et le potentiel actuel d'analyse et de manipulation du son. Il reste à ordonner cette connaissance en un corpus cohérent, à le diffuser et à l'inscrire dans l'apprentissage de l'instrumentation-orchestration.

Le travail de ce groupe de recherche a abouti à un premier outil concret de recherche musicale dans le domaine de l'orchestration, en cours d'élaboration à l'Ircam. Il s'agit, de manière très schématique, de considérer le problème de manière « explorable » par le calcul grâce aux progrès effectués dans la description du son. À terme, cet outil nous permettra, par exemple, d'étudier de manière systématique la similitude entre les timbres et leurs mélanges, ainsi que le degré d'affinité qu'ils entretiennent. Il nous permettra aussi d'adresser le problème de l'orchestration du son électronique et celui de la « synthèse instrumentale » en se rapprochant d'un modèle acoustique donné, qui ne sera plus seulement orchestré par défaut (contrainte des tessitures, contrôle manuel de l'équilibre des timbres en vue de la fusion et... idées et bon sens !) mais par un rapprochement plus fin en considérant les instruments comme générateurs de sons complexes pouvant être mélangés pour obtenir une cible acoustique ou symbolique. La possibilité d'un accès rapide à la recherche de timbres instrumentaux par description de leur qualité (similarité, brillance, enveloppe spectrale, résonance) et selon une qualité subjective définissable par l'utilisateur (« métallique », granulosité, rugosité, etc.) est aussi possible dans cet environnement.

Pour de nombreux compositeurs, il est grand temps d'avoir un outil de contrôle plus fin mais aussi une capacité prospective dans les alliages de timbres imaginables tout en pouvant en tester les résultats. Comme il renferme un fort potentiel expérimental, ce futur outil représente donc aussi un domaine de recherche pour l'écriture musicale qui, dans le domaine du timbre acoustique, ne demande qu'à être exploré toujours plus loin. Il n'est tout simplement pas imaginable que l'orchestration reste le seul domaine de la composition qui ne bénéficie pas des avancées technologiques de la CAO, au même titre que l'harmonie, la durée ou le timbre de synthèse par exemple. La portée pédagogique d'un tel outil est manifeste. C'est aussi une des raisons essentielles de ce projet. Ce programme permet en effet d'étudier les règles et les usages de l'orchestration tels que nous les trouvons décrits dans l'histoire, et d'explicitier de manière plus scientifique les choix empiriques de nos aînés.#

<sup>1</sup> Virtual Orchestra par exemple ; très intéressant mais malheureusement incomplet <sup>2</sup> CD-ROM & DVD-ROM contenant des banques de sons pour échantillonneur <sup>3</sup> Quelques sites : <http://www.mti.dmu.ac.uk/~ahugill/manual/> + <http://www.vsl.co.at/en-us/70149/46vsl> + <http://www.northernsounds.com/forum/forumdisplay.php?f=77>



## SUR LE VIF

Lumières éteintes, le concert demeure dans la trace d'une perspective écrite qui n'est plus l'exégèse de l'œuvre par son auteur. Retour sur deux soirées d'Agora 2006 par le biais des regards attentifs de François Nicolas et Bastien Gallet.

### / 1<sup>ER</sup> ET 3 JUIN 2006

#### FAMA, BEAT FURRER

Le compositeur installe ses auditeurs dans une boîte close, la « maison des rumeurs » de Lucrèce nous précise-t-il, dont les ouïes (panneaux pivotant verticalement) sont manipulables. Pas d'instruments en vue, pas de corps susceptibles de vocaliser : l'auditeur se trouve enfermé face à des murs nus. Manipulations manuelles des ouïes-fenêtres, réalisées par les acteurs du drame : pas de partage des tâches entre musiciens et techniciens, entre acteurs manifestes et assistants inappareillés. Des panneaux semblables à ceux de l'espace de projection de l'Ircam (ils n'ont ici que deux faces – l'une mate, l'autre réverbérante). Toute modification du lieu d'écoute se trouve connectée à une action dramatique : le lieu d'écoute est théâtralisé, en son occupation (l'actrice se déplace, comme les musiciens) mais également en sa configuration. « Ici, le temps devient espace » puisque le temps d'un simple geste (ouvrir/fermer tel panneau, faire pivoter tel autre) suffit à changer l'espace sonore et visuel, celui non de la représentation mais de l'action musicale et de l'auditeur.

Vieille fascination des compositeurs pour la rumeur, ce bruit du monde, cette figure sonore exogène procédant d'un *chaosmos* inintelligible : la rumeur comme forme bruiteuse, déchet-bruit d'un discours impénétrable. Longue histoire musicale : comment faire musique des rythmes urbains au début du XX<sup>e</sup> siècle (Varèse), de « la rumeur des batailles » (Kaltenecker) à la fin du XVIII<sup>e</sup> (Beethoven...), du tumulte politi-

que du XX<sup>e</sup> siècle (Zimmermann)... ? Singularité de *FAMA* : la rumeur y est endogène ; le lieu même, tel qu'agencé par ses panneaux, donne figure de rumeur à ses sonorités vocales et instrumentales. Ici rumeur désigne un élargissement de la notion musicale de réverbération : l'isolement-amplification de la face réverbérée du discours musical. La rumeur comme un « Maintenant, l'espace devient temps » : quand un lieu donne du temps aux résonances et désinences musicales.

Rumeur du livret, également, car la dramaturgie narrative est minimale : pas d'événements proprement dits mais le cortège, monotone, d'une déploration sans fin découlant d'une situation subjective impossible (la figure perverse, en *double bind*, d'une libération par une prostitution contrainte).

À la toute fin de l'œuvre, les auditeurs-spectateurs font face à un plateau orchestral déserté de tous les musiciens et chanteurs sauf du chef qui continue de battre mesure... devant des pupitres vides ! En ce moment conclusif, les musiciens et chanteurs se trouvent répartis, invisibles, à l'extérieur-arrière de la boîte, suivant désormais les gestes du chef par vidéo. Soit un chef ne voyant plus personne mais vu de tous : le dual donc du panoptique de Foucault, une figure retournée de la prison, un « renfermement » du chef...

Ce moment – « moment-faveur » dramaturgique – fait vérité de l'œuvre. Et, ce moment-clef étant le dernier de l'œuvre, son éclairage est unique-

ment rétroactif, sans prospection possible. L'œuvre aurait pu musicalement s'interrompre plus tôt : au terme par exemple du crescendo clôturant l'avant-dernière scène. Mais dramaturgiquement, la dernière scène est capitale : moment décisif car le chef s'avère y diriger une phalange d'ombres, un cortège de fantômes ; comme si le chiasme d'un temps devenant espace (le jeu théâtral sur la boîte) et d'un espace devenant temps (le jeu musical sur la rumeur théâtrale) circonscrivait un vide, ajusté au lieu subjectif vacant résultant de l'impossible croisement, dans le livret, d'une liberté et d'une servitude.

Plus localement, *FAMA* met en œuvre un chiasme des distances où l'espacement de la source sonore à l'auditeur se trouve scindé puis recomposé : la source vocale pourra être localisée au loin mais sembler proche grâce à l'utilisation d'un porte-voix qui dirige un son privé de sa réverbération naturelle vers l'auditeur : soit une scission de la catégorie de distance perceptive entre une distance de localisation (*m'apparaît proche ce qui est localisé près de moi*) et une distance de directivité (*m'apparaît proche ce qui s'adresse directement à moi, même si cela provient de loin*). À l'inverse, une source proche pourra s'avérer lointaine pour peu qu'un obstacle se dresse entre elle et l'auditeur et dote ainsi le son adressé d'une réverbération inattendue : soit une scission entre distance du son direct et distance du son réverbéré (*m'apparaît proche ce qui me parvient privé de l'empreinte sonore du lieu ; m'apparaît lointain ce qui accroche*

la traînée réverbérante du lieu). Tout ce petit jeu sonore – que des dispositifs électroacoustiques plus sophistiqués (par ex. la *Timée* de l'Ircam...) savent mieux diversifier – est ici affaire d'une mécanique manuelle, restituant ainsi une fraîcheur musicale immédiate à des problématiques souvent encombrées de technologies. Et cette manière de dissocier ce qui est naturellement associé (un son et sa source, un lieu et ses cloisons, une perception sonore et son lieu d'épreuve...) pour le réassocier autrement, pour soumettre l'association à des torsions inattendues, constitue une proposition stimulante en matière de spatialisation musicale. Par ailleurs, il y a dans *FAMA* quelque chose d'essentiellement allemand. Un spectre, en effet, rode dans cette expérience : une sourde inquiétude quant aux conditions de possibilité *aujourd'hui* de la musique, comme si l'histoire politique allemande du précédent siècle avait affecté la possibilité proprement allemande d'un art musical, d'un *Durchführung* qui ne soit pas la servitude d'une emprise déguisée en nécessité. Dans *FAMA*, ce doute porte singulièrement sur l'écoute car il y va de cette énigmatique question : dans quelles conditions une écoute qui soit à hauteur de ce qu'est notre temps est-elle aujourd'hui possible ? Or l'œuvre donne l'impression de s'épuiser à formuler la question qui la constitue et de demeurer ainsi en amont de ce qui déploierait une écoute contemporaine, le sentiment de suggérer une problématique plutôt que d'affirmer une voie.

Mais cette problématique suscite un double doute : à quel titre l'écoute musicale aurait-elle lieu de se vouloir *contemporaine* ? Et à quel titre une écoute ne pourrait être telle qu'en dialectique étroite avec une dramaturgie renouvelée ? La dynamique effective du compositeur semble en vérité opérer dans l'ordre inverse : la préoccupation allemande « contemporaine » en matière de conditions de possibilité configure l'objectif

d'une nouvelle dramaturgie laquelle impose la contrainte d'une figure *contemporaine* de l'écoute.

### SALUT FÜR CAUDWELL

Sur le devant de la scène, deux danseurs miment les gestes musicaux de deux guitaristes jouant plus loin, dissimulés derrière un rideau, l'œuvre musicale. La synchronisation et l'adéquation des gestes chorégraphiques aux gestes musiciens devinés sont presque parfaites, un léger tremblement entre « l'image et le son » ajoutant une touche de vérité à cette reconstitution. Il ne s'agit pas ici de tromper le spectateur, mais de magnifier le spectacle par le jeu déclaré d'un simulacre : un peu comme dans ces tableaux hyperréalistes où l'hyper du réalisme désigne la représentation, dénonce le trompe-l'œil et distancie le regard d'une vision naïve.

Un peu plus tard, les gestes chorégraphiques se détachent des gestes musiciens auxquels ils adhéraient jusque-là (un danseur va se gratter la tête plutôt que frotter sa guitare fictive) en un effet comique immédiatement relevé des rires du public. Jeu subtil où l'humour (rapprocher mimétiquement les lointains – les espaces séparés du musicien et du danseur –) bascule en ironie (creuser un lointain au plus proche, écarter d'un geste anachronique ce qui semblait conjoint et ainsi restituer l'hétérophonie des voix visuelle et auditive).

Puis le spectacle se prolonge, au gré de fluctuations entre l'humour d'une conjonction et l'ironie de sa déprise : deux Buster Keaton mettant en corps la musique, par injection des gestes musiciens dans un corps dansant. Effets inattendus de tels gestes transposés : on perçoit mieux tel frottement du musicien sur son instrument à observer un frottement simultané très ample du danseur, comme si le geste de celui-ci, désignant le geste

de celui-là, présentait l'absent en le représentant.

Spectacle avant tout : nulle dramaturgie en vérité, qui viendrait sceller l'alliance du voir et de l'entendre par une rétroaction du théâtre sur la musique ; d'ailleurs l'œuvre de Lachenmann préexistait à cette mise en scène chorégraphique et reste jouée dans une version ignorant tout du spectacle auquel elle donne lieu. Pourtant, cette rétroaction du théâtre sur la musique ne serait-elle pas la modalité minimale d'une véritable dramaturgie, c'est-à-dire d'une synthèse entre danse et musique ?

Cette non-synthèse a pour effet d'encombrer l'écoute musicale. Certes la perception sonore est aiguisée par la perception visuelle, mais l'écoute musicale n'en est pas libérée, tout au contraire : l'attention du spectateur-auditeur, se trouvant focalisée sur le rapport (dissymétrique) entre entendu et vu (la musique reste imperturbée par la chorégraphie superposée), est rendue indisponible aux rapports proprement musicaux. D'où l'impression qu'il s'agit là d'une théâtralisation de la perception, non d'une dramatisation de l'écoute musicale.

L'opérateur principal de cette théâtralisation est la dissociation de l'accord *musical* entre instrumentiste et instrument, la déconnexion de cette interaction musicienne où l'instrumentiste ne fait plus qu'un avec son instrument, la déconstruction du *corps-accord* musicien (corps à corps entre le corps physiologique du musicien et le corps mécanique de l'instrument) par sa projection sur un seul axe de l'interaction : celui du corps physiologique. Quand la technologie contemporaine réalise de telles projections par capteurs optiques restituant l'image des membres mobiles du musicien, cette expérience-ci « met en corps » la composante physiologique de l'interaction musicale grâce à la verve ancestrale du mime, en économisant cette technologie.

S'agit-il d'une simple prolongation

de ces jeux enfantins où il faut découvrir un métier en mimant les gestes d'un artisan, ou de ces divertissements adolescents qui miment la mise en scène hystérisée d'un guitariste-rock (*Air Guitar...*) ? Qu'est-ce que cette expérience tente d'affirmer ? S'il s'agit bien d'expérience (*ex-perire*), quel danger s'agit-il ici de traverser, et en direction de quoi ?

L'attention est dans ce cas trop centrée sur le geste physiologique qui excite l'instrument pour ne pas être détournée de la trace sonore projetée et donc pour que l'écoute musicale puisse constituer l'enjeu véritable de cette expérience. Son enjeu est plutôt d'inviter ses spectateurs à réfléchir sur les conditions mêmes des synthèses perceptives, sur les manières d'accorder nos yeux et nos oreilles.

À nouveau, cette expérience en reste au stade de l'interrogation, sans véritablement déboucher sur une affirmation : elle s'installe dans une déconstruction lachenmannienne plutôt qu'elle ne franchit le seuil d'une « reconstruction ». En ce sens, cette expérience porte la déconstruction musicale de l'œuvre de Lachenmann à son point d'affirmation qu'il y a d'affirmation chorégraphique dissimulée dans cette geste musicale.

Qu'en est-il, à la lumière de cette proposition, d'une dialectique possible entre musique et danse ? Comment ainsi faire synthèse des deux séries de perceptions (l'une visuelle des deux danseurs-mimes, l'autre auditive des deux guitaristes) manifestement coordonnées par une troisième série absente du regard (la série des gestes physiologiques participant du corps-accord des musiciens) ? Faut-il en rester à une consécution d'humour et d'ironie – à l'amusement d'un jeu chorégraphique – ou l'enjeu est-il autre ?

L'enjeu proprement musical me semble d'interroger un corps-accord musical – fondement de la musique – qui se voit, en ce début du XXI<sup>e</sup> siècle,

remis en cause, en particulier par l'irruption irrépensible de l'ordinateur, lequel, même affublé de haut-parleurs, ne saurait, en l'état, constituer un véritable instrument de musique. L'intérêt spécifique de cette expérience est alors de déprendre ces interrogations de leur gangue technologique et de les projeter dans l'espace traditionnel de la musique (hors ordinateur et haut-parleurs).

### DEUX EXPÉRIENCES

Cette expérience, comme celle de *FAMA*, fait ainsi retour *sur la musique* de questions urgentes qui ont emprunté, pendant une ou deux décennies, un tour prioritairement technologique et suggère qu'il convient *aujourd'hui* de réexaminer musicalement ces problèmes à distance de cette technologie, en renouvelant le parti de *coordonner* acoustique et musique par un recours à des moyens musicaux traditionnels, non surdéterminés par le nouvel appareillage technologique. Soit l'idée que la musique peut/doit se réapproprier les réponses esquissées par la technique et les mettre à l'épreuve de ses propres modalités. Ainsi, s'il s'agit de coordonner musique instrumentale et spatialité, il doit être également possible de le faire avec des moyens proprement musicaux, en économisant ceux des dispositifs électroniques (simulation de salles) en sorte que ces moyens restent sous le contrôle plus étroit de leur fin musicale. Et de même, s'il s'agit d'amplifier théâtralement le geste du musicien en sorte de conquérir une nouvelle dramaturgie, agie par la musique, on doit pouvoir également le faire par un jeu directement chorégraphique.

Finalement ces deux expériences outrepassent ce type de coordination acoustique-musique qui met la technique au poste de commandement et suggèrent qu'une nouvelle séquence de cette coordination doit rehausser

l'autorité de la composition musicale sur la technique électroacoustique.

Or n'est-il pas vrai que l'intérêt de la technologie est de débroussailler de nouveaux territoires sonores, de nouveaux champs problématiques, à charge ensuite à la musique de les occuper, ce que la technologie ne saurait faire ? N'est-il pas avéré que la musique n'occupe de nouveaux territoires qu'en attestant de sa capacité à s'y installer en économie de la technique ayant servi à les dégager et à les conquérir ? N'a-t-on pas déjà connu un pareil effet en retour de la technologie sur la composition avec l'élargissement de la catégorie musicale de *timbre* sous l'emblème du « spectre » – ce fut l'apport singulier de l'Itinéraire dans les années 1970-1980 que d'ainsi introjecter dans la composition musicale des opérations d'analyse et synthèses sonores initialement conquises par l'électroacoustique ? Et finalement, toute l'œuvre de Ligeti ne peut-elle être vue comme le vaste projet de donner à l'électronique le statut musical d'une cause absente ?

Au total, si la nouvelle séquence de la recherche en matière de coordination acoustique-musique devait inclure la musicalisation des nouveaux champs (nouveaux territoires sonores, nouvelles pratiques et problématiques...) dégagés depuis un quart de siècle par la technologie, quel musicien saurait s'en plaindre ? #

FRANÇOIS NICOLAS

## / FAMA, BEAT FURRER

2 JUIN 2006

## FAMA, BEAT FURRER

Écoutez/Observons.

Nous sommes assis dans une boîte. Quelqu'un ouvre les panneaux qui sont devant nous, fait apparaître les musiciens (chœur et ensemble) qui sont derrière. Ce quelqu'un est la voix principale de *FAMA* : Mademoiselle Else. Pendant que chœur et ensemble entrent en éruption (celle que décrit Lucrèce dans *De Natura Rerum*), elle se tient entre les panneaux, ni dedans ni dehors, et crie à plusieurs reprises en direction des spectateurs : « Je veux m'en aller. » Le personnage n'est pas sur scène. Il n'y a pas de scène dans *FAMA*. Ou alors tout est scène. Le public n'est pas devant la rampe comme dans les maisons d'opéra car il n'y a pas de rampe. Pour le dire autrement, la représentation n'est pas d'un côté, le public devant occuper l'autre. La représentation est partout, la représentation est l'espace en son entier, et les spectateurs en font partie. La scène est dé-mise – « Ma fonction ici, dit Christoph Marthaler, metteur en scène de *FAMA*, est de dé-mettre en scène. » – mais reste duelle, dedans/dehors.

Il n'y a pas de scène mais il y a un personnage, emprunté à Arthur Schnitzler. Dans le récit d'Arthur Schnitzler, un homme demande à Mademoiselle Else de se dévêtir devant lui pour apurer la dette de son père. Mais Else ne peut vouloir être contrainte, ne peut en même temps se donner et se prostituer, et

c'est finalement à tout le monde qu'elle se montre nue dans la salle de musique de l'hôtel où l'homme l'attend. De ce drame, sur la non-scène de *FAMA*, il ne reste presque rien : à peine un personnage, une voix errante, un spectre.

La forme générale de l'œuvre est des plus simples. Les panneaux ouverts par Else au début de la première scène vont progressivement se fermer et s'assourdir jusqu'à la scène 5, la plus solipsiste. Else erre autour du public, elle a dans les mains un porte-voix de plastique, elle nous murmure à l'oreille : « Je repose sur un catafalque dans le salon, les cierges sont allumés. De longs cierges... » Puis les panneaux s'ouvriront. Tous. Les musiciens se seront dispersés autour de la boîte, encerclant les spectateurs et la musique jaillira de tous les côtés comme de plusieurs volcans en éruption. La forme est spatiale et donc acoustique : on ferme, on ouvre ; les sons s'éloignent, s'assourdisent ou passent par des trous de souris puis ils s'engouffrent dans la boîte en puissantes bourrasques. Mais cette forme, aussi efficace soit-elle (et elle l'est), tire son sens et sa force du drame dont elle dessine la courbe.

Beat Furrer a mis en musique quatre extraits du texte de Schnitzler, quatre fragments du monologue intérieur d'Else. Chacun de ces fragments dessine une configuration psychique et topique particulière.

Dans le premier – « Je veux m'en

aller » – elle crie son désir de fuite mais reste immobile devant les stridences de l'ensemble.

Dans le deuxième (scène 3), elle parle prestissimo, répète convulsivement les mêmes phrases où elle cherche absurdement à concilier le proche et le lointain, l'étranger et le familier : « J'aimerais bien trouver un mari en Amérique, mais pas d'Américain. Ou alors j'épouse un Américain et nous vivons en Europe... »

Dans le troisième (scène 5), elle se voit morte, éclairée par des cierges. Dans le quatrième (scène 6), elle est nue, elle parle avec son reflet dans le miroir, imagine qu'il n'y a qu'elles deux au monde, séparées par une « vitre froide ». Ces configurations topiques de sa folie – ici/ailleurs, proche/lointain, morte/vivante, une/duelle – correspondent à chaque fois à une modulation particulière du dispositif scénographique. Elles sont aussi accompagnées d'une écriture musicale spécifique. C'est une des plus belles réussites de *FAMA*. L'orchestre si éruptif et hostile dans la première scène va peu à peu se subjectiver, épouser les variations du courant de conscience d'Else en suivant sa voix qui ne chante jamais mais parle sur tous les tons. Dans la scène 2, devant le silence d'Else, le violon prend sa voix, c'est-à-dire dessine l'espace de sa voix contre et dans l'orchestre. Dans la scène 5, son monologue murmuré est soutenu par deux clarinettes basses, deux flûtes et des harmoniques aux

cordes qui résonnent au loin, derrière les panneaux fermés. Dans la scène 6, le reflet à qui elle s'adresse est une flûte basse qui s'invite dans la boîte à ses côtés et dont elle imite les *Flatterzunge*.

Aucun des quatre extraits retenus ne dit quoi que ce soit du contexte, psychique et social, qui sous-tend le drame. On ne nous montre de sa folie que les symptômes, que la topographie. Else n'est pas ici un personnage, encore moins un sujet, elle n'est qu'une voix disloquée, très précisément un fantôme, c'est-à-dire une conscience sans lieu, désincarnée, errante. C'est pourquoi il n'y a pas de place pour une scène. Il n'y a à proprement parler rien à mettre en scène. Mais il y a bien à dé-mettre, à multiplier les lieux pour qu'une telle voix puisse apparaître.

Comme dans *Invocation* – l'opéra que Beat Furrer a composé d'après *Moderato cantabile* de Marguerite Duras (qui est aussi un drame de

l'espace) – mais de manière plus explicite et systématique, scénographie, musique et drame ne cessent de se signifier les unes les autres, de renvoyer les unes aux autres. *FAMA* est donc un opéra. Un opéra parce que l'opéra est le jeu de ces différentes dimensions : textuelle, vocale, scénographique, musicale. Un opéra sur l'hétérotopie comme figure de l'aliénation en général (puisque rien n'est dit des déterminants social et psychique de cette aliénation). La réussite exemplaire de *FAMA* est de faire de cette hétérotopie le principe de toutes les dimensions de l'œuvre, jusqu'au vertige. Car ce que le spectateur de ce non-spectacle comprend à la fin – quand Else écoute en silence (scène 8), écoute ce qu'il y a dans ces sons qui reviennent sans cesse (citations des scènes précédentes), écoute le dehors à l'intérieur d'elle-même (« Quel son étrange rend ma voi » dit-elle dans la scène 3) – c'est qu'elle n'est

nulle part (ni dedans ni dehors, ni morte ni vivante) et qu'il est lui-même par conséquent, et aussi tous les autres, dans son crâne, dans son rêve, dans le labyrinthe acoustique d'une aliénation qu'aucun sujet ne vient supporter. #

BASTIEN GALLET





# RENDEZ-VOUS DE L'IRCAM DE NOVEMBRE 06 À FÉVRIER 07

## CONCERTS À PARIS

### LA POURSUITE

« La poursuite » s'engage le 13 novembre par le récital du pianiste autrichien Thomas Larcher: poursuite d'une pensée musicale par-delà les séparations historiques (Vienne), poursuite lumière dans l'espace du théâtre (Éclipses), poursuite d'un héritage capté par l'héritier (Bartók, Ligeti, Chin).

13 NOVEMBRE / VIENNE  
THOMAS LARCHER, PIANO / ŒUVRES D'OLGA NEUWIRTH, ARNOLD SCHOENBERG, FRANZ SCHUBERT, FABIEN LEVY, THOMAS LARCHER  
8 JANVIER / ECLIPSES  
SOLISTES DE L'ENSEMBLE INTERCONTEMPORAIN / ŒUVRES DE THOMAS ADÈS, MARCO STROPPIA, PATRICK MARCLAND  
12 FÉVRIER / BARTÓK, LIGETI, CHIN  
HAE-SUN KANG, VIOLON / GARTH KNOX, ALTO  
→ THÉÂTRE DES BOUFFES DU NORD, 20H30

### SPECTRES TRANSATLANTIQUES

Le mouvement spectral a plusieurs fois traversé l'Atlantique au cours de son histoire. Retour à Paris, en décembre, avec quelques intrus de choix.

1<sup>ER</sup> DÉCEMBRE / ORCHESTRE PHILHARMONIQUE DE RADIO FRANCE  
DIRECTION PETER EÖTVÖS / ŒUVRES DE MARC-ANDRÉ DALBAVIÉ, MICHAEL JARRELL, TRISTAN MURAIL  
→ MAISON DE LA RADIO, SALLE OLIVIER MESSIAEN, 20H

4 DÉCEMBRE / ENSEMBLE FA  
DIRECTION JEFFREY MILARSKY / ŒUVRES DE TRISTAN MURAIL, JOSHUA FINEBERG, HUGUES DUFOUT, JASON ECKARDT  
→ IRCAM, ESPACE DE PROJECTION, 20H30

9 DÉCEMBRE / ENSEMBLE 21  
DIRECTION JEAN DERoyer / ŒUVRES DE JASON ECKARDT, TRISTAN MURAIL, PASCAL DUSAPIN, JOSHUA FINEBERG, DREW BAKER  
→ IRCAM, ESPACE DE PROJECTION, 20H30

### CASSANDRE À L'ODÉON

Georges Lavaudant met en scène le monodrame de Michael Jarrell, inspiré par le roman de Christa Wolf. L'expérience de la défaite vécue par une femme n'appartient pas à la description héroïque et homérique de la chute de Troie.

9, 12, 13 DÉCEMBRE / CASSANDRE  
MONODRAME D'APRÈS CHRISTA WOLF / MUSIQUE MICHAEL JARRELL / MISE EN SCÈNE GEORGES LAVAUDANT / ENSEMBLE INTERCONTEMPORAIN  
→ ODÉON-THÉÂTRE DE L'EUROPE / ATELIERS BERTHIER, GRANDE SALLE, 20H

## L'IRCAM EN TOURNÉE

DOUBLE POINTS+  
CRÉATION DE HANSPETER KYBURZ ET EMIO GRECO | PIETER C. SCHOLTEN / ENSEMBLE INTERCONTEMPORAIN  
→ 5 NOVEMBRE, ZÜRICH / 9 NOVEMBRE, BOURGES

LA PASSION DE SIMONE  
CRÉATION DE KAIJA SAARIAHO / TEXTE AMIN MAALOUF / MISE EN SCÈNE PETER SELLARS / KLANGFORUM WIEN / CHŒUR ARNOLD SCHOENBERG  
→ 26, 28 ET 30 NOVEMBRE, VIENNE

RÉMANENCES  
ENSEMBLE CONTRECHAMPS / ŒUVRES DE MAGNUS LINDBERG, GÉRARD ZINSSTAG, GÉRARD GRISEY  
→ 5 DÉCEMBRE, GENÈVE

## TRANSMISSION

ATELIERS CONCERTS « UNE HEURE, UNE ŒUVRE »  
UN MERCREDI PAR MOIS, À L'HEURE DU DÉJEUNER, L'OCCASION DE DÉCOUVRIR UNE ŒUVRE DU RÉPERTOIRE IRCAM.  
LUCA FRANCESCONI, « ANIMUS », 24 JANVIER / JONATHAN HARVEY, « ADVAYA », 14 FÉVRIER  
→ CENTRE POMPIDOU, 12H30-13H30

LES SÉMINAIRES RECHERCHE ET CRÉATION  
L'ACTUALITÉ DE LA RECHERCHE À L'IRCAM.  
LES COMPOSITEURS EN RÉSIDENCE PRÉSENTENT LES ENJEUX ARTISTIQUES ET TECHNOLOGIQUES DE LEUR CRÉATION EN COURS.  
MARTIN MATALON, 9 NOVEMBRE / FRÉDÉRIC DURIEUX AVEC SERGE LEMOUTON, 23 NOVEMBRE / XAVIER DAYER AVEC GILBERT NOUNO, 7 DÉCEMBRE / PATRICK MARCLAND AVEC MANUEL POLETTI, 11 JANVIER / LUCA FRANCESCONI AVEC BENOÎT MEUDIC, 27 JANVIER / UNSUK CHIN AVEC BENOÎT MEUDIC, 8 FÉVRIER  
→ IRCAM, 12H-13H30

UN DIMANCHE, UNE ŒUVRE  
UN REGARD SINGULIER SUR UNE ŒUVRE CHOISIE DANS LES COLLECTIONS DU MUSÉE NATIONAL D'ART MODERNE, ANALYSÉE PAR UN INTERPRÈTE.  
11 FÉVRIER / PIERRE BOULEZ, « RÉPONS », 1981-1984 / PAR PIERRE-LAURENT AIMARD, PIANISTE ET CONFÉRENCIER  
→ CENTRE POMPIDOU, 11H30